

Dinâmicas Conceptuais na Arte Portuguesa, 1972-1977.

Anti-Modernismo, Desmaterialização, Conceptualismos.

Pedro Miguel Mariano Gonçalves

Dissertação de Mestrado em História da Arte.

Pedro Miguel Mariano Gonçalves,
Dinâmicas Conceptuais na Arte
Portuguesa, 1972-1977,
2018.

Janeiro, 2018.

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção
do grau de Mestre em História da Arte, realizada sob a orientação científica de
Professora Doutora Margarida Brito Alves.

Agradecimentos

Assumindo esta dissertação como uma construção arquitectónica, remeto os principais argumentos aos três principais pilares da sua sustentação. O pilar-mestre, os meus pais, mecenas, cujo apoio financeiro tornou possível dedicar-me em exclusivo a este projecto. À minha orientadora, a professora Margarida Brito Alves, pelo apoio que demonstrou desde o primeiro momento, e pela dedicação com que procedeu nas críticas e na correcção, peças fundamentais para a construção deste trabalho. A Ula Staszko pela paciência com que seguiu todo o processo, e pelas discussões construtivas que manteve, uma parceira académica excelente.

Aos meus amigos, tijolos desta construção, a eles estou bastante agradecido.

A P. C., telhado, pelo carinho que manteve, pela paciência que dispôs, pelo apoio que retenho com o maior dos afectos.

Dinâmicas Conceptuais na Arte Portuguesa 1972-1977.

Resumo

Esta dissertação tem por ensejo reflectir sobre três postulados teóricos tradicionalmente adjudicados às práticas artísticas mais experimentais dos anos 1960 e 1970: anti-modernismo; desmaterialização da obra de arte; e os conceptualismos. Associados usualmente, dentro da historiografia de arte, à reconsideração de determinações, de pendor formalista, que dispunham qualificativamente a obra de arte sob considerações de autonomia, unicidade e no privilégio pela exploração de essencialidades supostamente inerentes a cada meio.

Reconsiderando as bases teóricas destes termos a partir da produção artística portuguesa durante esse lapso temporal, com especial pendor para os projectos expositivos engendrados por Ernesto de Sousa, procura-se evidenciar que esses paradigmas, quando aplicados a uma leitura da arte nacional em questão, apresentam simultaneamente uma inclinação disruptiva para com o sistema político e social vigente nesses anos, sobretudo durante o período que compreende o Estado Novo, até 1974. A arte deixa-se de pensar a si mesma em exclusividade, para repensar igualmente o quotidiano, propondo novos sistemas de visualização e vivência.

Palavras-chave: Anti-Modernismo; Desmaterialização; Conceptualismos.

Abstract

This dissertation discusses the three theoretical terms which are traditionally linked with an experimental art of the 1960s and the 1970s: anti-Modernism, dematerialization of the artwork and conceptualisms. Those terms are frequently associated by art historiography with reconsideration of the formalist view which qualified an artwork under presuppositions regarding its autonomy, uniqueness and ability to explore the essence that was supposedly awarded to the each medium.

The work attempts to rethink the theoretical bases for those terms, taking as a departure point Portuguese artistic production during the indicated period, emphasising Ernesto de Sousa's expositive projects. The dissertation seeks to prove that those paradigms, when applied to the local art in question, reveal certain disruptive inclination toward the currently operating political and social systems, especially until 1974, during the so-called *Estado Novo* period. Art abandoned concerns related exclusively to itself, in order to rethink day-to-day issues, proposing new systems of visualisation and experience.

Key words: Anti-Modernism, Dematerialization, Conceptualisms.

Índice

Considerações Iniciais	p.1
Capítulo Um - Da Arte Conceptual ao Conceptualismo - Problematização de Conceitos	p. 15.
Capítulo Dois - “Do Vazio à Pró-Vocação”, ou a égide do anti-Modernismo .	p. 48.
Capítulo Três - “Projectos-Ideias”, ou a desmaterialização da obra de arte ...	p. 77.
Capítulo Quatro - Alternativa Zero e os Conceptualismos	p. 102.
Considerações Finais	p. 136.
Bibliografia	p. 142.

Considerações Iniciais.

Desmaterialização. Acto ou efeito de desmaterializar, i.e. volver-se imaterial; renunciar a um aspecto material; matéria que se desintegra. Esta definição é a que comumente se glosa ao termo referenciado. Lucy R. Lippard apropriou-se dele para enquadrar teoricamente parte da produção artística balizada entre 1966 e 1972¹. O seu emprego conjectural faria apreender um conjunto de obras de arte que não se podiam discernir visualmente. Contudo, a historiadora discorreu-o em conformidade com um processo de desfoque em relação aos aspectos materiais da obra de arte, i.e., o seu carácter único, permanente, e de atractividade decorativa². Ou seja, se, por um lado, o termo desmaterialização, na sua nomenclatura original, evidencia uma dinâmica negativa, conferida pelo prefixo des-, tornou-se afecto, por outro lado, no estudo de Lucy R. Lippard, a uma circunspecção metafórica para nomear uma série de dinâmicas artísticas que se contrapõem a uma exclusividade material da obra de arte, preterida a favor de uma afecção ao intelecto enquanto matéria artística³. A sua compreensão passa a depender do contexto a que se reporta, assim como a um determinado conjunto de acções artísticas com determinações específicas, que não enfocam o imaterial, mas que se colocam criticamente em oposição a certas categorias estéticas que vinham servindo de base a uma rígida descrição formalista das obras de arte.

Embora este termo não seja o mais rigoroso⁴ a que se possa recorrer para a caracterização do conjunto de obras de arte a que se refere, a sua carga simbólica na historiografia da arte, sobretudo na conexão que engendra com o conceptualismo, torna-o saliente na discussão da produção mais experimental dos anos 1960 e 1970. A sua utilização no presente estudo corresponde, deste modo, à sua carga metafórica bicéfala.

¹ Cf. Lippard, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

² Ibid., p. 5.

³ Esta situação é deste modo descrita por Thomas McEvilley, quando este autor refere que “*the theme of immateriality, hiddenness, and emptiness implied as its corollary the positing of mind-stuff or consciousness as the true art material*”. McEvilley, Thomas, *The Triumph of Anti-Art*. Nova Iorque: DOCUMENTEXT, 2005, p. 97.

⁴ A própria Lucy R. Lippard refere-o quando menciona que “*dematerialization is an inaccurate term, that a piece of paper or a photograph is as much an object, or as “material”, as a ton of lead.*” Lippard, Lucy R., *Op. Cit.*, p. 5. Para uma reflexão acerca dos equívocos que a utilização do termo em questão transporta vide Atkinson, Terry, *Concerning the Article “The Dematerialization of Art”*, in Alberro, Alexandre; Stimson, Blake (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999, pp. 52-58.

Se implica a destituição da obra de arte das qualidades distintivas que lhe estavam adjudicadas pela teoria modernista mais ortodoxa, da qual Clement Greenberg é o principal mandatário; possibilita, conseqüentemente, entrever um redirecionamento na produção artística a partir de meados da década de 1960.

Este último ponto tem conduzido alguns historiadores e críticos a demarcar na produção artística uma transição de um anterior *paradigma natural* para um renovado *paradigma cultural*, que se situaria temporalmente na década de 1960. Prosseguindo a sua caracterização a partir das formulações genéricas que lhe confere Patrícia Esquível, podemos expôr ambos os paradigmas referenciados do seguinte modo: “*Anteriormente, a pintura era avaliada como o resultado de uma observação (mais ou menos fiel, mais ou menos abstraída) da realidade, com carácter essencialmente visual, e a aproximação às obras fazia-se atendendo sobretudo às suas propriedades perceptivas, intrínsecas e materiais. As querelas da abstracção ainda participam desta atenção ao estético, no sentido do perceptivo e das questões inerentes à beleza ou à forma. Embora nos anos de 1960 a pintura continue por vezes a representar/ figurar/ apresentar parcelas do real, não é já o grau de aproximação ou de afastamento desse real que conta na sua apreciação, nem mesmo a carga expressiva individual investida pelo artista. O mais importante na valorização das obras de arte deste período é a capacidade inventiva e conceptual do artista, o carácter experimental do seu trabalho, para além das questões culturais e da função comunicativa e social das obras*”⁵. Ainda que esta divisão paradigmática seja simplista, por predispor a submersão de toda a produção artística à sua caracterização, e, conseqüentemente, à putativa segregação nas narrativas historiográficas das obras e dos artistas que não correspondem a este esquema, tem, no entanto, o pendor de evidenciar a influência que as considerações teóricas adjacentes ao termo desmaterialização detiveram na historiografia de arte das últimas décadas,

⁵ Esquível, Patrícia, “Mulheres Artistas na Idade da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal”, in *ex aequo*, nº 21, 2010, p. 153. <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n21/n21a11.pdf>>, acedido a 28/01/2017.

sobretudo no privilégio de uma via conceptual e experimental a partir da década de 1960⁶.

É no sentido determinado anteriormente que o termo desmaterialização detém particular enfoque na dissertação que aqui se apresenta, na qual se analisará um conjunto de obras de arte, produzidas maioritariamente em Portugal durante a década de 1970, e que estão tradicionalmente vinculadas pela historiografia artística a certas dinâmicas conceptualistas. A convergência metódica em relação a esta produção artística tem por finalidade questionar modos de submersão de obras de arte a conceitos monolíticos dentro da História da Arte. Se a referida década é habitualmente associada a uma ideia de pluralismo artístico, na qual convergem diversas modalidades artísticas, nas quais já não é possível descriminar um ciclo estilístico de direcção única, mas sim um ecletismo dialéctico em que cada artista apresenta um modo diferente de encarar a sua própria produção⁷, a introdução de paradigmas⁸ historiográficos deve ser igualmente reequacionada. O sentido plural aqui vinculado tem por pressuposto uma extrapolação reflexiva sobre os obstáculos que o uso dos conceitos em análise podem acarretar quando apensados a determinadas obras e artistas de modo acrítico e adjetivista. Se, como se pretende demonstrar, podem ser considerados importantes bengalas teóricas para uma leitura mais ampla da produção artística a que se reportam, devem igualmente ser evidenciadas as bases nominativas dos mesmos aquando do seu uso, de modo a evidenciar os substractos metódicos remissivos que incorporam, visto que uma definição unilateral dos mesmos pode acarretar mais equívocos do que conclusões, devido sobretudo à heterodoxia presente nas obras e artistas em questão. Tomando como referência a produção desenvolvida em Portugal, o presente estudo tem assim por

⁶ Um exemplo desta prática é Peter Osborne, que tem procurado em diversos artigos demarcar a arte dos últimos décimos sob uma *condição pós-conceptual*. Cf. Osborne, Peter, “The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today”, in *Radical Philosophy*, nº 184. Março/Abril 2014, pp. 19-27; Osborne, Peter, “Arte contemporânea é arte pós-conceitual”, in *Revista Poiésis*, nº 27. Julho 2016, pp. 39-54. <<http://www.poesis.uff.br/p27/p27-6-dossie-2-peter-osborne.pdf>>, Acedido a 19/03/2017.

⁷ Krauss, Rosalind, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, in *October*, Vol.3. Cambridge: MIT Press, Primavera 1977, p. 68. Se oriento a ideia de pluralismo para a década de 1970, por demarcar temporalmente as obras que futuramente serão analisadas, a mesma marca paradigmática pode ser associada à década que lhe antecede, onde já se havia evidenciado um uso generalizado de múltiplos meios artísticos, inclusive dentro de percursos profissionais individuais. Cf. Krauss, Rosalind, *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2013, p. 21.

⁸ O termo paradigma deve ser encarado doravante a partir da jurisprudência teórica que lhe confere Mariana Pinto dos Santos. Cf. Santos, Mariana Pinto dos, “Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o Paradigma da Cópia”, in *Revista de História da Arte*, nº 10. Lisboa: FCSH-UNL, 2012, pp. 193-194.

finalidade apresentar um conjunto de múltiplas asserções a que os termos se podem aglutinar, mais do que propor uma explicitação unívoca dos mesmos.

O sentido plural indicado procura igualmente inflectir-se na utilização de concepções historiográficas ortodoxas em relação à Arte Conceptual. Rótulo que, sob a forma de letras capitais, serviu tradicionalmente como referência a um movimento anglo-saxão balizado entre meados dos anos sessenta e meados dos anos setenta do século XX, cujo vigor residia no *“ênfase quase unânime sobre a linguagem ou sobre sistemas linguisticamente análogos, e por uma convicção - farisaica e puritana em alguns sectores - de que a linguagem e as ideias eram a verdadeira essência da arte, de que a experiência visual e o deleite sensorial eram secundários e não essenciais, quando não francamente irracionais e imorais”*⁹.

Descrições idênticas a esta têm assumido um valor cimeiro dentro de estudos historiográficos mais tradicionais, os quais assumem as reflexões de Joseph Kosuth e de Sol LeWitt como matéria-base¹⁰. A sua revisão, nas últimas décadas, possibilitou uma nova percepção da Arte Conceptual, não enquanto um movimento artístico de noção tradicional, i.e. que apresenta uma teoria e um discurso programático delineado; mas enquanto um conjunto de atitudes e estratégias múltiplas e, por vezes, opostas¹¹, doravante incorporadas dentro de uma noção mais abrangente que recai sobre o termo conceptualismo. Se esta alteração terminológica não exclui a visão mais ortodoxa da Arte Conceptual, incorpora-a, no entanto, dentro de um campo mais vasto de possibilidades, anexando simultaneamente as dinâmicas de desmaterialização do objecto artístico. O foco de análise deixa de se centrar exclusivamente nas obras de arte que se posicionam criticamente em relação às principais definições engendradas pela teoria normativa do Modernismo, mas integra simultaneamente uma produção artística que foca problemáticas que extravasam questões estéticas, para se concentrar

⁹ Smith, Roberta, “Arte Conceitual”, in Stangos, Nikos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 226.

¹⁰ Referência aos artigos *Paragraphs on conceptual Art* (1967) e *Sentences on conceptual Art* (1969), de Sol LeWitt, e ao ensaio *Art after Philosophy* (1969), de Joseph Kosuth.

¹¹ Esta revisão da historiografia da arte em relação à Arte Conceptual, destituindo-a da sua exclusiva carga anglo-saxónica, pode ser perspectivada através dos estudos congregados in Camnitzer, Luis; Faver, Jane; e Weiss, Rachel (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. Nova Iorque: Queens Museum of Art, 1999.

igualmente em conflitos político-ideológicos, sociais e outras controvérsias do quotidiano.

Procurarei ainda agregar os principais tópicos que conformam as pesquisas historiográficas dos conceptualismos e perceber, enquanto metodologia de análise, a sua articulação ao conjunto de obras de arte seleccionado, na sua maioria pelo pendor conceptual a que têm sido associadas pela historiografia de arte nacional, engendrando, deste modo, um confronto entre ambas que permita perceber as diferentes propostas artísticas que promovem. Para a efectivação deste propósito incorporarei um outro conceito conectado com os dois anteriores por alguns historiadores e críticos de arte, o de anti-modernismo. A tríade de paradigmas historiográficos sobre os quais se focará esta dissertação fica assim designada: desmaterialização, conceptualismo e anti-modernismo. Neste sentido, excogitarei a putativa criação de uma rede de noções paradigmáticas que funcionam dentro de uma rede discursiva, da qual são parcialmente dependentes. Embora estes conceitos sofram em determinadas conjunturas dissertativas uma equiparação, que os aproxima de uma vertente sinonímica, os principais estudos a eles pendentes possibilitam a sua análise individual, se bem que lhes dificultem uma autonomização pela correlação que retêm em relação a contextos artísticos similares.

Anti-modernismo, retomando a sua apropriação, parece evocar, num primeiro grau de apreensão, algo que se coloca contra, em oposição ao Modernismo, carga simbólica que lhe é conferida pelo seu prefixo anti-. Contudo, para um melhor entendimento dos discursos sob os quais este termo recai, é importante perceber o lugar que ele ocupa dentro dos escritos de Thomas McEvilley. Para este autor, o anti-modernismo surge dentro de um esquema teórico que enfoca sobretudo as artes plásticas no período do pós-II Guerra Mundial, no qual toma parte enquanto plataforma que permeia a passagem de um plano teórico modernista, para um outro, dito pós-modernista. Neste ciclo, o Modernismo seria a fase inicial em que uma determinada tese teórica se constitui, i.e., a afirmação da arte abstracta. O anti-Modernismo, que se lhe segue, constitui a anti-tese, uma reacção contra a tese. Quanto à terceira fase, a do designado pós-Modernismo, constitui a síntese: uma resolução das oposições que permearam o confronto entre as duas fases anteriores, determinando-se enquanto um

comprometimento entre as velhas polaridades que lhe estavam vinculadas¹². O anti-Modernismo manifestar-se-ia assim como *anti-arte*¹³. Contudo, o prefixo anti-, que está presente morfológicamente em ambos os termos, anexando-lhe uma carga de negatividade e de oposição, deve ser rebatido ligeiramente, de modo a que não se assuma enquanto uma dinâmica não-artística. É importante imputar uma particularidade dupla a este conceito. Se por um lado implica realmente uma dimensão de oposição, por outro envolve uma capacidade de substituição de uma determinação teórica por outra. Ambas as concepções paradigmáticas a que se liga apresentam assim uma subversão do período que lhe era anterior, rebatendo-o a partir da sua nomenclatura interna¹⁴.

Enquanto conceito paradigmático, anti-modernismo não se manifesta dentro de um uso historiográfico tão generalizado quanto os anteriores, sobretudo no que concerne ao seu encadeamento com a produção artística dos anos 1970. No entanto, as suas delimitações lexicais são correlacionáveis com as apensadas aos restantes dois conceitos, mormente no que concerne a indagação em refutar as principais bases teóricas conexas à teoria mais ortodoxa do Modernismo, entoadas particularmente, como veremos adiante, em ligação aos escritos de Clement Greenberg. Todavia, importa igualmente referir que o termo anti-Modernismo foi asseverado em alguns escritos teóricos da década de 1980 ao de pós-Modernismo, fundindo-os numa formulação idêntica, associada geralmente a uma conotação negativa¹⁵. Este dado é aqui assinalado enquanto advertimento dos múltiplos empregos teóricos a que o conceito referido foi submetido, embora sofra usualmente do mesmo complexo que o de pós-Modernismo, aquando da sua aplicação a contextos que extravasem o mundo anglo-saxónico: o vínculo dialéctico que detêm com uma estrutura artística modernista de foco formalista. Estas considerações, aqui apenas interpeladas de modo sucinto, serão, contudo, desenvolvidas ao longo do primeiro e segundo capítulos do presente estudo.

O primeiro capítulo, denominado por *Da Arte Conceptual aos Conceptualismos e a Historiografia da Arte*, centrar-se-à, por conseguinte, em abordar as diversas

¹² McEvelley, Thomas, *Op. cit.*, p. 39.

¹³ *Ibid.*, p. 43.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 16-17.

¹⁵ Dois artigos onde é possível vislumbrar o processo descrito são: Huyssen, Andreas, “Mapping the Postmodern”, in *New German Critique*, nº 33. Outono 1984, p.7; e Habermas, Jürgen, “Modernity versus Postmodernity”, in *New German Critique*, nº 22. Inverno 1981, pp. 13-14.

modalidades analíticas sobre as quais têm sido desenvolvidos alguns estudos historiográficos e críticos no que concerne à delimitação teórica dos conceptualismos dos anos 1960 e 1970. Evitando apenas os contornos tradicionais dos estudos da Arte Conceptual, perscrutar-se-á uma linha de reflexão mais lata, que enfoque a existência de dinâmicas diversas, e por vezes opostas, que podem ser enquadradas dentro do conjunto de forças que animam os conceptualismos. Privilegiando-se uma sistematização das linhas teóricas marcantes na caracterização dos diversos dispositivos utilizados pelos artistas conceptuais. Se as concepções historiográficas conexas aos conceptualismos serão aqui a principal via condutora de reflexão, serão igualmente debatidos os liames que mantêm com as teorizações referentes aos paradigmas do anti-modernismo e dos processos de desmaterialização do objecto artístico. Firmando esta conjuntura metodológica, importa aludir que não procurarei neste capítulo proceder a uma problematização dos termos referidos, mas à explicitação dos contextos iniciais em que despontam e aos desdobramentos a que têm sido submetidos dentro da historiografia da arte.

O segundo capítulo, “*Do Vazio à Pró-Vocação*” ou o *Paradigma Anti-Modernista*, procurará, por seu turno, vincar um confronto das nomenclaturas teóricas tradicionalmente atribuídas ao anti-modernismo, enquanto paradigma historiográfico, com a produção artística portuguesa da década de 1970, sobretudo com os designados *experimentalismos*. Devido aos limites espaço-temporais que decorrem dos princípios que orientam esta dissertação, focar-me-ei principalmente na exposição *Do Vazio à Pró-Vocação*, realizada em 1972 na Sociedade Nacional de Belas-Artes, e comissariada por Ernesto de Sousa. Tal como acontecerá nos dois capítulos subsequentes, a concentração analítica em relação a obras de arte presentes em projectos expositivos específicos, todos eles concebidos pela mesma figura, advém da importância e correlação discursiva que estas exposições apresentam na abordagem aos paradigmas a elas associados. Se este processo não se evidencia de modo directo neste capítulo, pela nomeação directa do conceito referente, é possível sugerir uma associação indirecta que se sucede a partir do uso de estruturas conceptuais idênticas, sobretudo no que concerne a uma demanda em se distanciar das noções que enformavam os discursos oficiais, seja dentro das instituições artísticas ou das instâncias governamentais.

Como aponta Anna Maria Guasch, as exposições funcionam como instrumentos importantes na difusão da arte, assim como da sua gestão¹⁶. Acrescentaria a esta concepção a ordenação teórica e historiográfica que os seus comissários lhes agregam, transformando-as em ensaios de sistematização das principais vias de desdobramento da produção artística. São estes discursos, e o seu confronto com as obras expostas, que aqui interessam, especialmente para evidenciar os diversos métodos que os artistas usaram dentro da mesma linha paradigmática, impossibilitando vias unidirecionais, mas, por outro lado, uma heterodoxia de estratégias artísticas. Tal como aponta Rui Mario Gonçalves, “*muitos artistas passam por várias fases durante a sua carreira, ora se aproximando de uma tendência, ora de outra, e chegando também a apresentar, numa mesma obra a síntese ou a confrontação de técnicas e concepções diversas*”¹⁷. As obras em análise nesta tese devem ser assim apreendidas enquanto parte da produção dos artistas a que remetem e não como a integralidade da mesma. Do mesmo modo, o seu exame não deve ser compreendido enquanto leitura exclusiva, mas apenas de certas características que apresentam, e que possibilitam trilhar uma compreensão mais abrangente dos mecanismos de desmaterialização, de conceptualização, e de reavaliação dos pressupostos teóricos do Modernismo e de processos políticos e sociais que monopolizavam o *status quo* vigente. Deste modo, a escolha em estabelecer a análise da produção artística nacional, pendente aos termos referenciados, a partir de exposições comissariadas por Ernesto de Sousa procede no sentido de evidenciar o modo como este crítico procurou explicitar esses processos em determinações teóricas, que, quando relacionadas com as que se estabeleceram em contextos internacionais, examinadas no primeiro capítulo, possibilitam esquadriñar as concepções com que as obras e artistas foram apresentados ao público. É a formação discursiva, que daí advém, que torna os desenvolvimentos teóricos de Ernesto de Sousa fundamentais para a percepção das nomenclaturas que enformaram a apresentação dos postulados terminológicos sob escrutínio.

¹⁶ Guasch, Anna Maria, *El arte del siglo XX em sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997, p. 15.

¹⁷ Gonçalves, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal - 1940-1980*. Lisboa: Instituto da Cultura, 1984, p.111.

Quanto à delimitação temporal evocada no título desta dissertação, 1972-1977, deve-se à data da primeira exposição mencionada, assim como da que servirá de base ao último capítulo, a *Alternativa Zero*. Embora estas balizas temporais sejam programáticas, as obras sobre as quais nos debruçaremos ultrapassarão por vezes as mesmas, seja devido à inserção de obras anteriores a 1972 nas exposições referidas, ou seja devido a uma contextualização mais completa da produção dos respetivos artistas.

Regressando à divisão capitular desta dissertação, o terceiro capítulo, “*Projectos-Ideias*” ou *Processos de Desmaterialização do Objecto de Artístico*, centrar-se-à na exposição *Projectos-Ideias*, realizada, à semelhança da anterior, na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA), em 1974, e comissariada novamente por Ernesto de Sousa. Se o capítulo precedente se deterá sobre processos anexos a um paradigma anti-modernista, este focar-se-à nos mecanismos seleccionados por diversos artistas para engendrar uma desmaterialização da obra de arte, de modo a inflectir a sua análise para as suas instâncias conceptuais, desfavorecendo o predomínio das abordagens a partir dos seus elementos materiais - procedimentos com diversas finalidades, como se verá -, embora se possa assinalar uma preponderância na tentativa de esquivar a arte dos processos mercantis. Há assim nesta exposição uma clara apetência do seu comissário pela escolha de obras que não se apresentam enquanto produto finalizado, mas sob uma valorização da obra enquanto *work in progress*.

O quarto capítulo, *Alternativa Zero e os Conceptualismos*, por seu turno, ressaltará as diversas estratégias empregues por artistas nacionais na conceptualização da sua produção artística. Arrogando posse das obras apresentadas na *Alternativa Zero*, exposição realizada por Ernesto de Sousa em 1977, procurarei evidenciar a diversidade direccional que pode tomar a explicitação dos conceptualismos, numa dimensão que privilegia a sua heterodoxia. Esta nomenclatura paradigmática tem vindo a ser apontada em diversos estudos historiográficos portugueses. Um exemplo manifesto desta via crítica foi desenvolvido por Mariana Pinto dos Santos na sua análise do percurso teórico de Ernesto de Sousa¹⁸. Embora incorra numa revisão do cânone historiográfico então amplamente difundido, que formulava as percepções sobre os conceptualismos a partir

¹⁸ Cf. Santos, Mariana Pinto dos, *Vanguardas & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

dos escritos de Joseph Kosuth, esta autora apenas demarca o carácter plural desta produção artística no contexto anglo-saxónico, centrando as suas pesquisas na revisão de pressupostos conexos às instituições artísticas, numa continuada auto-referencialidade, que exonerava destas pesquisas questões políticas e sociais, mais próximas, no seu parecer, de pesquisas associadas ao grupo Fluxus¹⁹. Este tema não é contudo o foco central do seu estudo, embora seja um dos textos precursores na historiografia de arte portuguesa a apontar o carácter plural que circunscreve os conceptualismos.

Quanto à historiografia da arte portuguesa mais generalista, esta tem apresentado poucos desdobramentos em relação aos anos 1970. Estes estudos, de modo geral, devido às características que os enformam, evidenciam mais uma componente de mapeamento e descrição das principais obras e artistas desses anos, do que um estudo aprofundado sobre as principais dinâmicas que ocorreram na década em questão²⁰. Os conceptualismos têm sido assim remetidos nestes estudos para uma intenção de qualificar certas obras e artistas, mais do que um conjunto de acções metódicas de releitura do modo como o objecto artístico estava a ser até então percepcionado e institucionalizado, ou da sua abertura a um contingente temático pendente a questões políticas e sociais. Contudo, dentro destes estudos refira-se a importância dos ensaios “*A Lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança*”²¹, de Miguel Wandschneider; e “*Fotografia, performance, imagem em movimento - os artistas e os novos meios em Portugal*”²² de Ana Filipa Candeias.

O estudo de Miguel Wandschneider apresenta uma reflexão sobre os mecanismos de afirmação e consolidação das dinâmicas neo-vanguardísticas em Portugal, nas quais se inserem os conceptualismos. Contudo, o mesmo procede à análise deste panorama a partir de uma linha temporal enformada pelas congêneres internacionais, através das balizas tradicionais que as situam massivamente entre 1965 e

¹⁹ Ibid., pp. 177-183/ 189-190.

²⁰ Para uma visão global dos principais estudos historiográficos da arte portuguesa em relação aos anos 1970, vide Silva, Raquel Henriques da, “Das «décadas» da história da arte aos «anos 70» - questões e método”, in *Anos 70. Atravessar Fronteiras* (cat.). Lisboa: F.C.G.-C.A.M., 2010, pp.12-17.

²¹ Wandschneider, Miguel, “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança”, in *Circa 1968* (cat.). Porto: Fundação Serralves, 1999, pp. 29-47.

²² Candeias, Ana Filipa, “Fotografia, performance, imagem em movimento - os artistas e os novos meios em Portugal”, in *Anos 70. Atravessar Fronteiras* (cat.). Lisboa: F.C.G.-C.A.M., 2010, pp. 32-39.

1975. O atraso que a partir deste pressuposto metodológico se evidencia não ocorre, segundo o autor, tanto na produção de obras ou na articulação dos artistas nacionais com o quadro internacional, mas na difícil implementação institucional do mesmo, o que estorvou uma revisão mais alargada das preposições críticas e hierárquicas que haviam engrossado a compressão da obra de arte nas décadas anteriores²³. Este atraso apenas seria rectificado a partir de 1977 através dos esforços de Ernesto de Sousa, e da constituição da exposição *Alternativa Zero* nesse mesmo ano, comissariada pelo próprio²⁴. Quanto às causas, que Miguel Wandschneider aponta, para a inexistência de um movimento de neo-vanguarda nacional, resultam do processo de institucionalização de certas vanguardas históricas durante os anos 1960, que ao serem incorporadas pelo mercado impossibilitaram a oportunidade de implantação de novas dinâmicas artísticas que dinamitassem as nomenclaturas mais formalistas adjudicadas à pintura e à escultura²⁵.

Se as dificuldades de implementação institucional apontadas são peremptórias, elas não evitaram uma apresentação expositiva dos conceptualismos em Portugal desde o final da década de 1960 como se pretende evidenciar ao longo desta dissertação. O facto de *Alternativa Zero* possibilitar uma equiparação com projectos internacionais não é sinónimo de outros desdobramentos que haviam ocorrido em anos precedentes na difusão das neo-vanguardas em Portugal, como, por exemplo, as dinâmicas desenvolvidas em torno da poesia experimental. A concepção linear em que Wandschneider decorre, centrada numa periodização anglo-saxónica, teve assim como consequência inevitável a indução de uma ideia de atraso na produção artística nacional em relação à internacional. O *atraso*²⁶ da arte portuguesa no século XX já havia engrossado os escritos de José-Augusto França. Salvo as diferenças entre estes dois historiadores, a classificação temporal linear presente por detrás da ideia de *atraso* inviabiliza uma abordagem meritória para os artistas nacionais, que os aborde na sua especificidade individual mais do que sob um respeito por temporalidades monolíticas.

²³Wandschneider, Miguel, *Op. cit.*, p. 33.

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Ibid.*, p. 35.

²⁶ Sobre esta questão do atraso na historiografia de arte portuguesa vide Santos, Mariana Pinto dos, “«Estou Atrasado! Estou Atrasado!» Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pelo historiografia.”, in Barata, André; Pereira, António Santos; Cavalheiro, José Ricardo (org.), *Representações da Portugalidade*. Lisboa: Caminho, 2011, pp. 231-242.

Quanto ao artigo de Ana Filipa Candeias, entreve-se uma clara preocupação na compreensão e reflexão do modo como foram incorporados meios não convencionais, como a fotografia e o vídeo, dentro da produção artística a partir do final da década de 1960. Se, tal como Miguel Wandschneider, esta autora aponta uma fraca capacidade de institucionalização destes meios em território nacional quando percebidos à luz das dinâmicas internacionais, reduz a sua incorporação dentro dos organismos oficiais, tanto públicos como privados, para o ano de 1974²⁷. O fim do regime ditatorial serve assim de baliza entre uma prática de contornos *clandestinos*, e uma outra, na qual estes novos meios são assimilados e apoiados pelas principais instituições nacionais²⁸. Estas percepções serão importantes no entendimento dos conceptualismos em Portugal pelo uso recorrente que fazem destes novos meios artísticos.

A chamada de atenção para a revisão dos pressupostos teóricos anexos aos conceptualismos em território nacional sofreu ainda um ponto digno de atenção em dois artigos publicados na revista *Pangloss*, ambos em 2003. O primeiro, da autoria de Ricardo Nicolau, intitulado por *Uma Ontológica?*, indigita esta questão a partir da crítica que engendra da exposição retrospectiva dos trabalhos dos anos 1970 de Julião Sarmiento, patente em 2003 no Museu do Chiado. Como o crítico em questão refere, “a exposição, inscrevendo-se, por um lado, nesse amplo trabalho de reavaliação da arte conceptual, traduz ainda um outro trabalho do presente sobre o passado: as obras actuais, ainda que ausentes, parecem assombrar os trabalhos exibidos. Quanto ao primeiro ponto, ele surge exemplarmente explicitado no próprio catálogo da exposição: levando ao paradoxismo uma «estética do contacto» - coloca em marcha um mecanismo que supõe, como na fotografia, objecto e papel sensibilizado, mas que, como vimos, só funciona a partir de um toque efectivo - ele aponta directamente para uma leitura da obra de Julião Sarmiento à luz do trabalho teórico e crítico que, relendo a arte conceptual, se debruçou sobre a problemática do índice. Alguns autores têm vindo a distinguir um conceptualismo que se afasta do modelo kosuthiano, desmentindo a sua pretensão a discurso fundador e exclusivo. (...) Assente na distinção Perciana entre ícone e índice -que atribuí ao último signo uma relação directa, física com o seu

²⁷ Candeias, Ana Filipa, *Op. cit.*, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

referente -, este modelo integraria, ao contrário do restritivo modelo de Kosuth, elementos físicos, contingentes, biográficos, deixando de privilegiar exclusivamente a experiência linguística”²⁹.

Quanto ao segundo artigo, da autoria de Hernâni Marcelino, *Alegria Muscular*, aponta uma via idêntica à de Ricardo Nicolau, mas desta vez desdobrada a partir de parte do trabalho de Alberto Carneiro dos anos 1970 exibida pela Galeria Porta 33 em 2003. Citando o autor em questão, “esta exposição na Porta 33, e a oportunidade de ver, em simultâneo, muitas das obras anteriores, podem contribuir para rever os discursos sobre a sua [Alberto Carneiro] obra. Devem, acima de tudo, servir para pensar na pertinência, ou na falta dela, da inclusão de determinadas obras em chapéus-de-chuva tão pouco esclarecedores, hoje (mesmo retrospectivamente), como arte conceptual, ou conceptualismo. É que os projectos de Alberto, mesmo os que parecem mais áridos, nunca foram um esquecimento do corpo; basta uma visita atenta a estas exposições para o percebermos. De duas uma: ou Alberto Carneiro nunca foi um artista conceptual, como alguns chegaram a afirmar, ou então o conceptualismo nunca esteve onde nós o colocamos. Pensar esta questão significa rever ideias feitas sobre a arte da década de 70 - como o que prendia o conceptualismo a uma espécie de exclusivismo linguístico -, ao mesmo tempo que se reavaliam os seus trabalhos antigos, à luz da produção actual”³⁰.

É ainda de ressaltar o estudo monográfico de Miguel Leal, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*³¹. Esta dissertação é um dos raros estudos historiográficos portugueses que procurou incorrer as suas considerações a partir de processos programáticos vinculados à desmaterialização da obra de arte. Contudo, denota-se uma teorização deste paradigma ainda muito enformada pelas concepções de Lucy Lippard, e um centralismo das mesmas a partir dos desdobramentos escultóricos dos anos a que se reporta.

²⁹ Nicolau, Ricardo, “Uma Ontológica?”, in *Pangloss*, nº 1, Fevereiro 2003, p. 9.

³⁰ Marcelino, Hernâni, “Alegria Muscular”, in *Pangloss*, nº 2, Abril 2003, p. 17.

³¹ Leal, Miguel Teixeira da Silva, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*. (tese policopiada). Porto: Faculdade de Letras, 1999.

Embora os estudos referidos sejam pioneiros no levantamento de questões que possibilitam uma revisão das estruturas teóricas apensadas aos discursos historiográficos sobre os conceptualismos e os processos de desmaterialização da obra de arte, em todos eles há uma lacuna na sistematização das diferentes vias pelas quais alguns artistas portugueses, adidos a estes paradigmas, engendraram as suas pesquisas durante os anos 1970. O presente estudo, dentro das suas possibilidades, procurará assim colmatar este vácuo, apresentando, de modo por vezes sucinto, os diversos mecanismos que pautaram estas perquirições artísticas. Esta determinação terá um duplo objectivo: em primeiro lugar, demonstrar a dificuldade na manutenção de conceitos como os de anti-modernismo, desmaterialização e conceptualismo dentro de percepções unívocas ou simplesmente em modo de adjectivação, sobretudo devido à multiplicidade de processos artísticos que decaem sobre as mesmas, com pressupostos e abordagens nem sempre concordantes. Por outro lado, procurarei evidenciar que as heterodoxias conceptuais não se manifestam apenas em contextos territoriais diversificados, nos quais seria impossível enumerar traços homogéneos, porquanto dentro de um mesmo marco territorial e temporal, como o português da década de 1970, há uma aparelhagem múltipla de obras e artistas que podem recair dentro de uma aproximação a propostas conceptuais e de desmaterialização da obra de arte.

Capítulo Um - Da Arte Conceptual ao Conceptualismo - Problematização de Conceitos.

Em 1968, na edição de Fevereiro da *Art International*, Lucy R. Lippard publica, em conjunto com John Chandler, um artigo de cinco páginas intitulado *The Dematerialization of Art*, no qual descreve uma alteração na produção artística norte-americana. A ideia de que “*The studio is again becoming a study*” aparenta fomentar uma desmaterialização do objecto artístico autónomo, que, se continuar a prevalecer, advertem os autores, poderá resultar na obsolescência do mesmo³². Conferindo prioridade à conceptualização da obra de arte, que, nos seus novos propósitos, procurava reformular os preceitos a que o espectador estava confinado, transpondo-o para uma maior participação no processo artístico³³, esta produção pendia para o não-visual. Segundo os autores, os trabalhos artísticos, que podiam ser incluídos neste paradigma, paralelamente às nomenclaturas linguísticas, são signos transmissores de ideias, representativos de diversas tendências, e que, por sua vez, já não constituem um fim em si mesmas, i.e., distanciam-se da determinação “*art-as-art*”³⁴. O conceito de desmaterialização implica, deste modo, uma lógica de subtracção que leva a que a materialidade da obra seja sistematicamente reduzida ou redefinida, enquanto que a conceptualização das relações artísticas e do contexto a que se reportam detenham uma responsabilidade determinante na sua estruturação³⁵.

Embora Lucy Lippard e John Chandler não exemplifiquem as suas considerações com obras de arte específicas, privilegiam, para lá das considerações em torno da conceptualização da arte anteriormente referidas, uma aproximação a desdobramentos artísticos propensos à utilização de práticas de desordem e de acaso fortuito, cujo foco principal residia em evidenciar o processo formativo do trabalho exposto³⁶. Como aponta Catherine Morris, o artigo em questão apresenta dois modos

³² Lippard, Lucy R.; Chandler, John, “The Dematerialization of Art”, in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 46.

³³ Ibid., pp. 46-47.

³⁴ Ibid., pp. 48-49.

³⁵ Bird, Jon; Newman, Michael, “Introduction”, in Bird, Jon; Newman, Michael (ed.), *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 1999, p.4.

³⁶ Lippard, Lucy R.; Chandler, John, *Op. cit.*, pp. 48-49.

através dos quais os artistas estavam a proceder na deposição do objecto artístico enquanto entidade finalizada: por um lado, extrapolando modos de reflexão que privilegiam meios conexos maioritariamente ao quotidiano, sendo as instruções escritas um caso exemplar; e por outro lado, distanciando-se da produção de bens mercantis em direcção a acções performativas³⁷, que apresentavam uma propensão para a efemeridade.

No mesmo ano em que *The Dematerialization of Art* é divulgado, Jack Burnham publica *Systems Aesthetics*, na edição de Setembro da *Artforum*. Este artigo, raramente associado a uma nascente teorização dos conceptualismos, que se processava no final da década de 1960, pelo factor de os artistas e obras a que se reporta estarem mais próximos de uma outra categorização, pós-minimalista, apresenta, no entanto, diversas linhas argumentativas que possibilitam uma associação com as ideias defendidas por Lucy Lippard e John Chandler. Enquanto estes autores falavam na obsolescência do objecto artístico, substituído por dimensões pendentes ao não-visual, Burnham analisa o que entrevê como a transição de um sistema cultural, orientado a partir de uma dimensão objectual, para um outro, cuja orientação é sistémica. Esta produção artística, de natureza didáctica, apresenta uma função que já não reside em entidades materiais, mas sim nas relações entre indivíduos, e entre estes e as componentes espaciais que os envolvem³⁸. Correlacionadas com estruturas sistemáticas, estas dinâmicas artísticas apresentam um foco mais conceptual do que material, simultaneamente remissivas a contextos internos e/ou externos ao mundo artístico. As obras que daqui resultam não se determinam exclusivamente a partir das suas propriedades visuais, preferindo entoar os princípios organizativos do ambiente natural³⁹. As várias disposições destes sistemas, sejam artísticas e/ou funcionais, apenas adquirem valor a partir do contexto em que se inserem e a que reportam⁴⁰.

Numa reconsideração recente da aplicabilidade da ideia de sistema à produção artística destes anos, Donna de Salvo refere que esta noção possibilitou aos artistas

³⁷ Morris, Catherine, “Six Years as a Curatorial Project”, in Morris, Catherine; Bonin, Vicent (ed.) *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge: MIT Press, 2012, p. 9.

³⁸ Burnham, Jack, “Systems Aesthetics”, in *Artforum*, 7, nº1, Setembro 1968, p. 31.

³⁹ Ibid., p. 32.

⁴⁰ Ibid., p. 34.

superar a ideia do objecto artístico enquanto detentor de uma relação puramente metafórica com o mundo, propondo, ao invés, que a sua funcionalidade residisse na equivalência que apresenta com experiências vivenciais⁴¹, equivalendo arte e vida numa mesma proporção.

Burnham será, no entanto, associado a uma nascente *Art-and-Technology*. Se esta última foca-se, de modo geral, em conceitos e estruturas tecnológicas e científicas, não deixa de apresentar diversas interseções com os conceptualismos. Em ambas as dinâmicas há uma predominante orientação artística que secundariza o objecto em relação à ênfase nas *ideias*⁴². Nesta acepção, Burnham escreveu um outro artigo, *Alice's Head: Reflections on Conceptual Art*, publicado na *Artforum* em 1970, no qual procura evidenciar as principais características e o modo de funcionamento das emergentes práticas conceptuais, que conecta, de modo directo, com a objetificação da informação, resultado não de um interesse pelo conteúdo, mas sim, tal como ocorre na teoria informativa, por um interesse na natureza da própria informação. É nesta linha de raciocínio que o próprio Burnham direccionou o poder da produção artística conceptual para a sua capacidade de influenciar o comportamento artístico, mais do que qualquer sucesso comercial a que possa ser submetida⁴³.

As dinâmicas pós-minimalistas, associadas ao primeiro artigo citado de Jack Burnham, devem ser igualmente equacionadas para uma melhor compreensão dos princípios orientadores das suas reflexões. Margarida Brito Alves explicita três linhas condutoras para a produção pós-minimalista. A primeira “*procurou dar seguimento à noção de literalidade que começara por marcar muitas das propostas do Minimalismo e, nesse sentido, destacou a vertente material e processual da obra, procurando esvaziá-la de qualquer conteúdo ou conceito que lhe pudesse estar subjacente*”⁴⁴. A segunda via, em oposição à anterior, caracterizou-se enquanto “*uma corrente conceptual que partira das metodologias projectais e seriais do Minimalismo e que acabou por se*

⁴¹ Salvo, Donna di, “Where we Begin. Opening the System, c. 1970”, in Salvo, Donna di (ed.), *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*. (cat.). Londres: Tate Publishing, 2005, p. 14.

⁴² Para uma análise mais detalhada destas relações vide Shanken, Edward A., “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art”, in *Leonardo*, vol. 35, nº4, pp. 433-438.

⁴³ Burnham, Jack, “Alice's Head: Reflections on Conceptual Art”, in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, p. 218.

⁴⁴ Alves, Margarida Brito, *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 162.

definir em propostas que, desvalorizando a dimensão objectual da obra, apontavam para a desmaterialização”⁴⁵. Quanto à terceira linha, “inclui alguns dos elementos que são definidores das duas vias anteriores e afirmou-se sobretudo como crítica à convivência do circuito artístico com o sistema político e económico - aliando a prática artística a valores éticos”⁴⁶. As três vias apontadas detêm todas elas traços que, como veremos adiante, são conexos aos conceptualismos, sobretudo no que diz respeito à valorização das componentes projectuais e processuais das obras de arte; de operações condutoras à desmaterialização, que procuravam privilegiar conceitos sobre os elementos materiais; e de abordagem aos mecanismos de institucionalização e mercantilização das obras, sobretudo intercalados com valores éticos e problemáticas políticas. Este vínculo possibilita entrever os conceptualismos dentro de processos consentâneos e intercalados às dinâmicas pós-minimalistas, empecendo qualquer tentativa de demarcação de linhas fixas entre ambos os paradigmas.

Contudo, se nos artigos acima referenciados há um claro optimismo em relação às alterações conceptuais evidenciadas no padrão produtivo, será a própria Lucy R. Lippard, em 1973, a enfraquecê-lo, evidenciando, com certo pesar, que se em 1969 entrevia-se uma libertação em relação à *tirania* mercantil, três anos volvidos essa esperança demonstrou-se infrutífera, dado que, tanto nos EUA como na Europa, a maioria dos artistas conceptuais estavam a vender a sua produção a preços elevados e expondo nas galerias mais conceituadas⁴⁷. Este relato constitui parte do posfácio ao livro que publica nesse mesmo ano, *Six Years: The Dematerialization of Art Object From 1966 to 1972*, cuja delimitação cronológica, evidenciada no título, servirá de base a diversos historiadores dos conceptualismos, embora introduzindo algumas moderações, que levarão a considerações mais elásticas⁴⁸. Quanto à sua posição geográfica centrar-se-á grosso modo no território anglo-saxónico, com certas derivações

⁴⁵ Ibid., p. 163.

⁴⁶ Ibid., p. 164.

⁴⁷ Lippard, Lucy R., “Postface”, in *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. Nova Iorque: Praeger, 1973, p. 263. Contudo, como aponta Alexander Alberro, a ideia de que a arte conceptual conseguiu eliminar a estatuto de mercadoria das obras de arte é mítica. Se artistas e negociantes tiveram de encontrar mecanismos constantes de lidar com o problema de como um colecionador deveria adquirir as obras, não houve, no entanto, um momento em que não tivessem procurado mercantilizar a arte. Cf. Alberro, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: MIT Press, 2003, p.4.

⁴⁸ Peter Osborne prefere, por exemplo, balizar cronologicamente a arte conceptual entre 1966 e 1975. Cf. Osborne, Peter, *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2005, p. 18.

para outros contextos. Estas são, de modo simplista, as fronteiras espaço-temporais adjudicadas à arte conceptual dentro de uma historiografia mais ortodoxa, responsável sobretudo pela caracterização monolítica desta produção artística, tratando-a enquanto um movimento artístico que se sucede ao Minimalismo e à Pop Art, e que antecede o Pós-Modernismo. É esta mesma historiografia que utilizará, mormente no início dos anos noventa, três textos como *ensaios-manifestos* da arte conceptual: *Paragraphs on Conceptual Art* (1967), *Sentences on Conceptual Art* (1969), e *Art After Philosophy* (1969). Os dois primeiros artigos são da autoria de Sol LeWitt, e o terceiro, publicado originalmente em três partes, foi escrito por Joseph Kosuth.

Em *Paragraphs on Conceptual Art*, Sol LeWitt defende que na arte conceptual o conceito deve ser o aspecto mais considerável da obra. A planificação e todas as decisões quanto à sua execução física devem ser tomadas de antemão, de modo a que a obra seja o menos dependente das habilidades técnicas do artista, i.e., liberta de traços autorais advindos da sua manufactura. No entanto, estes trabalhos não são ilustrativos de teorias, mas intuitivos e privados de um desígnio imóvel. A obra deve-se apresentar ainda emocionalmente seca, centrando a atenção do espectador nas suas prescrições intelectuais⁴⁹, o que implica a subtração do enfoque sobre as suas propriedades físicas, - o contrário apenas conduziria a atenção do espectador para exclusivismos ópticos, factor de desestabilização na percepção da ideia, que, por sua vez, se deve influir como mecanismo enfático⁵⁰. As ideias podem, no entanto, ser apresentadas através de um vasto aparato conjuntural, como números, fotografias, palavras, ou qualquer outro meio que o artista seleccione, repercutindo um desfavorecimento sobre as propriedades meramente ontológicas⁵¹.

No artigo que publicará dois anos depois, *Sentences on Conceptual Art*, Sol LeWitt acrescentará que os artistas conceptuais são místicos, e que as suas experiências são conduzidas através de elementos ilógicos, enquanto a arte formal, ao invés, é essencialmente racional⁵². Refere ainda que o uso reiterado de nomenclaturas

⁴⁹ LeWitt, Sol, "Paragraphs on Conceptual Art", in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, p. 12.

⁵⁰ Ibid., p. 15.

⁵¹ Ibid., p. 15.

⁵² LeWitt, Sol, "Sentences on Conceptual Art", in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, p. 106.

determinadas por processos pictóricos e escultóricos implicam uma associação com formas e sistemas tradicionais, acatando-os enquanto axiomas⁵³. Quanto às ideias, podem constituir obras de arte por si mesmas, não requerendo a sua realização física, podendo inclusive nunca abandonar a mente do artista. Contudo, estas apenas adquirem estatuto de obra de arte se delongarem uma assimilação a desígnios meta-artísticos⁵⁴.

Há assim um desdobramento teórico entre os dois artigos. Se no primeiro a concepção e a realização da obra de arte permaneciam numa relação complementar, neste último há uma aparente reconsideração dos argumentos anteriores, facultando à ideia um estatuto artístico sem necessitar de uma efectivação objectual. Um outro ponto a assinalar na teoria estética de LeWitt é a proposição de um modo de produção despersonalizado. A obra de arte segue uma sequência serial mecânica, impessoal, e para-matemática que, uma vez estabelecida, remove a noção de subjectividade autoral. Deste modo, a biografia do artista, ou estados subjectivos a que pode ser associada, deixa de representar uma figura tutelar na leitura do seu trabalho, que favorecia significativamente a mestria técnica⁵⁵.

Quanto ao artigo de Joseph Kosuth, *Art after Philosophy*, apresenta uma linha de argumentação promotora da separação entre arte e estética. Nas suas considerações, enquanto a última atenta-se essencialmente em julgamentos visuais, a primeira privilegia a análise da função que a obra de arte adquire dentro do contexto artístico. A investigação estética é aqui relacionada com preceitos formalistas, sobretudo no modo como são explicitados pelo teórico Clement Greenberg, que tece as suas considerações a partir de uma *crítica do gosto*, centrada nos atributos físicos da obra de arte, o que não desvela qualquer arguição na compreensão da função da arte enquanto categoria genérica⁵⁶. Kosuth, por seu lado, procura interpelar a obra de arte enquanto levantamento de questões meta-artísticas, numa tautologia conceptual que descara os elementos essencialistas adjudicados anteriormente a uma separação disciplinar por

⁵³ Ibid., p. 106. Esta ideia será reforçada por Sol LeWitt em outras ocasiões, como, por exemplo, na entrevista que concebeu a Patricia Norvell no mesmo ano da publicação do segundo artigo em análise. Cf. Alberro, Alexander; Norvell, Patricia, (ed.), *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, 2001, p.115.

⁵⁴ LeWitt, Sol, "Sentences on Conceptual Art", *Op. cit.*, p. 107.

⁵⁵ Alberro, Alexander, *Op. cit.*, p. 38.

⁵⁶ Kosuth, Joseph, "Art after Philosophy", in Alberro, Alexandre; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, pp. 162-163.

mediums. Este argumento centra-se na ideia de que a arte, enquanto conceito, remete para uma ideia geral, enquanto a pintura ou a escultura são categorias específicas. Os artistas que centram a sua produção em práticas escultóricas ou pictóricas estão, dentro desta linha de raciocínio, apenas a fortalecer discursos tradicionais, ao invés de as questionar⁵⁷. Seria na linha de Duchamp e dos *readymade* que os artistas deveriam ingressar a sua produção, alterando as concepções artísticas de questões morfológicas para questões de funcionalidade, transmutação que constitui a base da arte conceptual⁵⁸. A arte divide-se então, dentro da linha que Kosuth perspectiva, entre preposições analíticas e preposições sintéticas. As primeiras, maioritariamente linguísticas, privilegiadas por Kosuth, dimensionam-se para uma evidência tautológica, expostas em contextos artísticos enquanto pareceres reflexivos a respeito da arte. Quanto às preposições sintéticas, estas remetem para porções empíricas provenientes de realidades extra-artísticas⁵⁹. A arte conceptual é deste modo definida como um inquérito, através de proposições analíticas, aos fundamentos da arte enquanto conceito genérico⁶⁰.

No entanto, é possível entrever, nas convicções que Kosuth teceu, uma dívida para com estruturas teóricas formalistas. Se Clement Greenberg defendeu uma separação entre disciplinas artísticas de modo a que os artistas procurassem evidenciar as particularidades que lhe são intrínsecas, despejando as mesmas de qualquer elemento que não seja auto-referencial⁶¹; Kosuth, na defesa da prática artística a partir de preposições analíticas, propõe igualmente uma auto-referencialidade, presente no modo como dispõe os processos artísticos sob determinações tautológicas. Comparação consubstanciada na putativa conexão entre a ideia depreciativa que Greenberg manifestava em relação ao Kitsch, - que, agregado ao entretenimento popular, distancia-se das componentes cogitativas da *arte erudita*⁶²- com a ideia de preposições sintéticas de Kosuth. Contudo, estas semelhanças são voláteis se preponderarmos que a defesa de Greenberg se concentra na arte abstracta e no menosprezo da arte de cunho dadaísta e surrealista, enquanto Kosuth atenta Duchamp como paradigma a seguir dentro das

⁵⁷ Ibid., p. 163.

⁵⁸ Ibid., p. 164.

⁵⁹ Ibid., pp. 165-166.

⁶⁰ Ibid., p. 171.

⁶¹ Greenberg, Clement, "Avant-Garde and Kitsch", in Greenberg, Clement, *Art and Culture*. Boston: Bacon Press, 1989, p.7.

⁶² Ibid., pp. 9-15.

práticas artísticas analíticas. Kosuth, como aponta Rosalind Krauss, procede a partir de uma estrutura filosófica que deveria distanciar-se de reflexões transcendentais em direcção à linguagem imanente: o foco da filosofia analítica residia portanto na natureza da proposição, liberta de todas as considerações metafísicas. O renascimento da arte, dentro deste esquema paradigmático, dependeria por conseguinte da sua nova configuração enquanto linguagem⁶³.

Deste modo, a ideia tautológica, que Kosuth imprimiu na sua defesa teórica, estará mais próxima da de um outro artista: Ad Reinhardt. Em 1962, Ad Reinhardt, publica na revista *Art International*, um artigo intitulado *Art as Art*, no qual defende uma arte abstracta *pura*, i.e., que se concentre sobre si mesma, sem qualquer referencialidade, expressividade ou subjectividade. A arte deve, neste sentido, preocupar-se exclusivamente com uma autoconsciência processual e identitária⁶⁴. Kosuth irá apropriar-se desta ideia e adapta-la, com algumas cambiantes, ao seu ideário de “*Art as Idea as Idea*”⁶⁵. Contudo, o facto deste último rejeitar sobretudo a arte abstracta, que Ad Reinhardt defendia, levará vários historiadores a considerar esta relação com base numa leitura errada da ideia de *Art as Art*, inferida a partir da imagem que se tinha de Ad Reinhart no final dos anos 1960, construída sobre meias-verdades, visto que nenhuma interpretação factual completa deste autor existia durante estes anos⁶⁶.

Não obstante, se Ad Reinhardt converge para as estruturas pictóricas como *medium* predilecto, paralelamente a Greenberg, Kosuth vai preferir uma concepção geral da arte, leitura que o próprio traça a partir do *readymade*. O marco paternal que aqui se enviesa a Duchamp serviu a diversos historiadores de arte para assinalar a influência dadaísta nos conceptualismos⁶⁷. Contudo, esta não é novidade dentro da

⁶³ Krauss, Rosalind, *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2013, p. 47.

⁶⁴ Ad Reinhardt, “Art as Art”, in Harrison, Charles; Wood, Paul (ed.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1999, p. 806.

⁶⁵ Esta ideia de “*Art as Idea as Idea*” foi o centro fulcral, por exemplo, da entrevista que Kosuth deu em 1970 a Jeanne Siegel, e na qual podemos compreender que se a sua defesa teórica da arte não deixa de pressupor uma tautologia auto-referencial, esta está ligada simultaneamente a uma responsabilidade do artista enquanto pessoa, considerando que a actividade que exerce tem implicações tanto sociais, políticas, como culturais. “Art as Idea as Idea: an Interview with Jeanne Siegel”, in Kosuth, Joseph, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991, p.54.

⁶⁶ Corris, Michael, “Ad Reinhardt. The Invisible College of Conceptual Art?”, in *Flash Art*, vol. XXVII, nº 178, Outubro 1994, p. 49.

⁶⁷ Para uma maior problematização desta questão vide AA/VV, “Conceptual Art and the Reception of Duchamp”, in *October*, vol. 70. Cambridge: MIT Press, Outono 1994, pp. 126-146.

produção artística destas décadas, visto que, a par do construtivismo russo, Duchamp já havia constituído uma forte influência dentro das dinâmicas minimalistas e da pop art. A recepção de Duchamp nos anos 1960 e 1970 não deixa, contudo, de pôr algumas dificuldades. Primeiro porque raramente foi directa, processando-se a partir de leituras intermédias facultadas por obras de outros artistas como, por exemplo, Jasper Johns e Robert Morris. Segundo porque pode levar a leituras teóricas e historiográficas concentradas na repulsa das ditas neo-vanguardas, inculcadas dentro de uma lógica de mera cópia dos valores perpetuados pelas vanguardas históricas.

Este segundo problema é sobretudo visível a partir do estudo de Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, publicado em 1974. A análise que faz das neo-vanguardas concentra-se na sua *falsidade* em relação às vanguardas históricas, sucedânea a vários níveis: no económico, as neo-vanguardas não denunciam o funcionamento do mercado artístico, mas submetem-se a ele, reafirmando, deste modo, a criação individual - o oposto do que as vanguardas históricas procuraram promover⁶⁸; no institucional, “*a neo-vanguarda institucionaliza a vanguarda como arte e nega assim as genuínas intenções vanguardistas*”⁶⁹; e no valor da obra de arte, “*a arte neo-vanguardista é arte autónoma no pleno sentido da palavra, e isto significa que nega a intenção vanguardista de uma reintegração da arte na praxis vital*”⁷⁰. Como aponta Hal Foster, as considerações de Peter Bürger desenvolvem-se sob os auspícios de uma elaboração narrativa que encara a história como um processo preciso e final, que assenta as vanguardas históricas como originais, e as neo-vanguardas como repetições, desvalorizando consequentemente as segundas⁷¹. Bürger ignorou, neste sentido, segundo Foster, que as neo-vanguardas mais do que inverterem a crítica às instituições artísticas iniciada pelas vanguardas históricas, trabalharam para a estenderem, produzindo novas experiências estéticas, conexões cognitivas, e intervenções políticas⁷².

⁶⁸ Bürger, Peter, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993, pp. 94-95.

⁶⁹ Ibid., p. 105.

⁷⁰ Ibid., p. 105. Para uma crítica da teoria de Peter Bürger mais aprofundada, sobretudo no que concerne a teorização das vanguardas históricas, vide Buchloh, Benjamin, “Theorizing the Avant-Garde”, in *Art in America*, vol. 72, nº 10. Nova York: Brand Art Publications, Novembro 1984, pp. 19-21.

⁷¹ Foster, Hal, “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”, in *October*, vol. 70. Cambridge: MIT Press, Outono 1994, p. 13.

⁷² Ibid., p. 18.

Importa, neste sentido, re-equacionar esta questão, de modo a que o revivalismo das vanguardas históricas, dentro da produção artística dos anos 1960 e 1970 não conduza as análises historiográficas deste período para uma leitura nostálgica, mas para o reconhecimento que as neo-vanguardas promoveram do papel desempenhado pelas vanguardas no início do século XX⁷³. Prosseguindo a partir de Hal Foster, o revivalismo do *readymade* e das estruturas construtivistas não deve ser tido como uma surpresa. Embora com diferenças estéticas e políticas, ambas as práticas contestaram os princípios burgueses da autonomia e da expressividade autoral, oferecendo aos artistas da década de 1960 duas alternativas históricas ao modelo modernista e formalista, institucionalizado na década anterior e ainda prevalecente⁷⁴. As vanguardas históricas apresentavam assim uma posição radical tanto contra um conservadorismo tanto artístico como político⁷⁵. Estas alternativas serão desenvolvidas inicialmente pelos artistas conexos a práticas minimalistas e da pop art, geradores de pressão sobre as teorias greenbergianas, e transgressores dos limites institucionais e da autonomia formal das obras de arte⁷⁶. Para mais, a marginalização a que as vanguardas históricas continuavam submetidas dentro das instituições artísticas e da historiografia de arte nas décadas de 1950 e 1960, tornaram ainda mais atractiva a sua apropriação pelas neo-vanguardas⁷⁷.

Segundo Benjamin Buchloh, as práticas de oposição aos modelos artísticos, políticos e sociais predominantes, são parte constituinte dos modernismos desde os anos 1860 até meados da década de 1960. Diversos artistas terão, nesta óptica, proposto modelos cognitivos, perceptivos e linguísticos alternativos às relações sociais, políticas e institucionais vigentes, almejando transgredi-las⁷⁸. Estes contra-modelos foram sendo tolerados dentro da ordem *burguesa-capitalista* por não cruzarem as fronteiras de contenção discursiva e institucional, i.e., as convenções museológicas. O que os artistas, da segunda metade da década de 1960 e seguinte, formularam foi o reconhecimento do

⁷³ Parmesani, Loredana, *Art of the Twentieth Century*. Milão: Skira, 1998, p. 49.

⁷⁴ Foster, Hal, *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996, pp. 4-5.

⁷⁵ Harrison, Charles, "Introduction: The Judgment of Art", in Greenberg, Clement, *Homemade Esthetics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999, pp. XIX-XX.

⁷⁶ Foster, Hal, *Op. cit.*, p. 51.

⁷⁷ Foster, Hal, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", in *op. cit.*, pp. 8-10.

⁷⁸ Buchloh, Benjamin H. D., *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge: MIT Press, 2015, p. XXVII.

papel que o museu, e as instituições subsidiárias, tinham tido na perpetuação destas formas de afirmação e controlo através da canonização cultural e de processos de alteração de significados das obras por aculturação⁷⁹. Nesta perspectiva historiográfica os conceptualismos, consentâneos às práticas de crítica museológica, recuperaram assim alguns pressupostos das vanguardas históricas e utilizaram-nos como instrumentos de reconsideração dos discursos teóricos e institucionais asseverados pelas grandes instituições museológicas.

Considerando estes factores, a abordagem de Duchamp projectada pelos conceptualismos, sobretudo nos exercícios teóricos de Kosuth, deve ser entendida de modo impreciso, não só através de um contacto directo com a sua obra, mas igualmente, e talvez sobretudo, através de diversas mediações realizadas por outros artistas desde o final dos anos 1950. O que implica, numa análise teórica dos conceptualismos, levar em consideração as diversas dinâmicas que ocorreram nas duas décadas antecedentes. É dentro desta linha historiográfica que Rosalind Krauss entreviu que as concepções desenvolvidas por Kosuth em relação à prática artística, enquanto categoria genérica, advinham, de certo modo, de um prolongamento da teoria dos “*specific objects*” de Donald Judd, que, por sua vez, ao ser levada ao extremo, comprometeu os esforços institucionais de limitar as especificidades das disciplinas artísticas, para focar as obras de arte dentro de uma outra categoria, una e abrangente, a da Arte⁸⁰.

As considerações referidas inferem um assalto directo à teoria modernista desenvolvida por Clement Greenberg, que procurou se defender em 1971 através de um artigo publicado na *Art International* intitulado *Counter-Avant-Garde*, no qual acusa a produção artística desses anos de falta de qualidade⁸¹. Duchamp será aqui julgado como o principal arguido responsável pela arte neo-vanguardística, que Greenberg intitula depreciativamente por “*avant-gardism*”, e que constitui, na sua opinião, um conjunto de elaborações, variações e recapitulações das ideias duchampianas⁸². Dependentes de uma visão extra-estética, estas práticas, ao invés de se concentrarem na análise das

⁷⁹ Ibid., p. XXVIII.

⁸⁰ Krauss, Rosalind, *A Voyage on The North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999, p. 10.

⁸¹ Greenberg, Clement, “Counter-Avant-Garde”, in Morgan, Robert C. (ed.), *Clement Greenberg. Late Writings*. Londres: University of Minnesota Press, 2003, p. 5.

⁸² Ibid., p. 7.

características-base de cada *medium*, preferem abordar assuntos sociais, políticos, ou meramente sexuais⁸³. Dentro desta equação, os conceptualismos constituem o *último* esforço de fuga em relação à jurisprudência do *gosto*⁸⁴, categoria que havia tido um peso forte na teoria greenbergiana.

Importa questionar, dentro deste encadeamento, se a produção pendente aos conceptualismos constitui ou não uma dinâmica de pendor modernista. Diversos historiadores retorquiram negativamente, preferindo dispô-la a partir de uma dimensão anti-modernista ou pós-modernista. Ambas as teorias estão correctas se cogitar-se como único modelo teórico do modernismo artístico as observações desenvolvidas por Greenberg e pelos seus seguidores, cujo exemplo mais evidente é Michael Fried. Neste sentido, o recurso a um paradigma anti-modernista associado aos conceptualismos torna-se pertinente se considerarmos este termo apenas numa dimensão de oposição estruturalista com a teoria modernista-formalista, a qual constitui a única fonte viável de o contextualizar e aplicar à produção artística conceptual dos anos 1960 e 1970. Os conceptualismos, assim como as restantes dinâmicas neo-vanguardísticas, apresentam deste modo uma reconsideração dos valores teóricos do modernismo greenbergiano. O uso que aqui se promulga do termo anti-modernismo, fora de um contexto histórico propício à sua interpretação, apenas o revela, tal como acontece com outro que constitui uma variante sua, o de anti-arte, escorregadio, podendo significar simultaneamente uma determinada produção artística e a sua oposta⁸⁵. Como refere Ursula Meyer, as práticas anti-artísticas são apenas contingentes, existentes por um espaço temporal curto, convertendo-se em obras de arte reconhecidas rapidamente, capacitadas pelo sistema como peças mercantis, mesmo que o seu intuito inicial se declarava anti-mercantilista⁸⁶.

Em relação à inserção dos conceptualismos dentro de uma lógica pós-modernista tome-se como ponto de partida a análise historiográfica de Irving Sandler. Demarcando a divisão entre modernismo e pós-modernismo no final dos anos 1960, este historiador sustenta o seu ponto de vista com a concepção de que se o modernismo era pautado por

⁸³ Ibid., p. 12.

⁸⁴ Ibid., p. 17.

⁸⁵ Dickie, George, “What is anti-art?”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, nº 4. Londres: The American Society of Aesthetics, Verão 1975, p. 419.

⁸⁶ Meyer, Ursula, “La irrupción del anti-arte”, in Battcock, Gregory (ed.), *La Ideia como Arte. Documentos Sobre el Arte Conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977, pp. 101-102.

um paradigma centrado na qualidade e na autonomia da obra de arte - que deveria ser universal e transcendental -, o pós-modernismo irá demarcar-se destas ideias e eleger um contacto com contextos sociais específicos⁸⁷. Mais uma vez, esta concepção apenas tem em conta uma única variante do modernismo, a greenbergiana, e com um contexto geográfico específico, o anglo-saxónico. O entrave aqui encetado, na aplicabilidade deste juízo teórico a diferentes contextos geográficos, é reconhecido por Andreas Huyssen. Como o próprio refere, o pós-modernismo não direcciona uma oposição directa a todo o processo modernista *per se*, mas apenas a uma versão teórica austera do mesmo⁸⁸. É esta noção que o leva, tal como Irving Sandler, a colocar os primeiros sinais pós-modernistas na década de 1960, mas ao contrário do teórico anterior, adverte-nos que este processo desenrola-se quase exclusivamente no contexto artístico norte-americano, e que qualquer tentativa de o propagar a outras extensões geográficas deve ser encetada com cautela⁸⁹.

Importa notar, seguindo a linha de raciocínio desenvolvida por Joana Cunha Leal, que estas concepções pós-modernistas, ou mesmo anti-modernistas, reforçaram paradoxalmente a assimilação do cânone inscrito no termo “*Modernismo*”, “*fazendo-o aparecer com um sentido negativo. Sobretudo no quadro da crítica da arte solidária com a produção minimalista e pós-minimalista, o essencialismo em que se sustenta a torre de marfim do Modernismo surge como defeito abominável ou cadáver e passou a ser sistematicamente denunciado. A superação da lógica de exclusão imposta pelo Modernismo passou então a estar dependente da celebração da posição antiestética do que propriamente se designou como pós-modernismo (a que se foi atribuindo o estatuto de alternativa coeva do Modernismo); ou seja, a defesa de uma oposição-superação do Modernismo abriu um novo problema, porque produziu um discurso crítico que, como dizia acima, deixou intacta a definição canónica e, nesse sentido, contribuiu também para a sua naturalização*”⁹⁰.

⁸⁷ Sandler, Irving, *Art of the PostModern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*. Nova Iorque: Icon Editions, 1996, p. 4. Matei Calinescu implanta igualmente a produção artística do final dos anos 1960 dentro de uma lógica pós-modernista. Cf. Calinescu, Matei, *Five Faces os Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987, p. 268.

⁸⁸ Huyssen, Andreas, *Op. cit.*, p. 17.

⁸⁹ *Ibid.*, pp. 18-20.

⁹⁰ Leal, Joana Cunha, “Modernismos do Sul: História e Diálogos Artísticos Transnacionais”, in Neves, José (org.), *Quem faz a História. Ensaio sobre o Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta da China, 2016, p. 85.

Poderemos, neste sentido, realmente empreender o modernismo enquanto conceito teórico fundamentado somente na estrutura teórica greenbergiana? A sua aplicabilidade, enquanto ferramenta historiográfica e crítica, pressupõe uma definição primária, segundo Peter Osborne, dentro de uma lógica de constante novidade, que se evidencia a partir de uma dialéctica de negação, i.e., as dinâmicas artísticas que surgiam implicavam uma negação das que as antecederam. Esta linha de pensamento conjectura uma narrativa linear de sucessão de movimentos artísticos que se concentram numa unidade formal constitutiva de um modernismo unilateral⁹¹, cuja aplicabilidade historiográfica restringe o seu uso à denotação de um único elemento dentro da coletividade a que ela pertence, favorecendo as obras de arte que melhor encaixem nesta acepção. Repensando esta preposição, Osborne questiona este sistema teórico, contrapondo-o com a assunção da existência de múltiplos modernismos, não apenas ao nível estético, como igualmente dentro do próprio conceito discursivo de modernismo. As diferenças entre eles são determinadas pelos aspectos contestados, segundo a produção artística em dissertação, em relação a outras anteriores ou suas contemporâneas⁹².

Prosseguir dentro desta perspectiva proporciona-nos entrever as práticas de oposição engendradas pelos conceptualismos - contra os ditames políticos e artísticos então dominantes - concordantes com a lógica modernista. As determinações anti-modernistas serão, nesta configuração, desdobramentos correlativos às práticas de anti-arte, por sua vez, análogas a processos artísticos de demarcação em relação às nomenclaturas vigentes dentro dos contextos em que surgiram. Uma vez solidificadas teórica e institucionalmente, estas dinâmicas estatuem-se enquanto arte, putativas de serem o paradigma eleito para condutas de oposição geradas pela produção artística que lhe sucede. Os modernismos ordenam-se assim dentro de um ciclo dialéctico que pode enviesar-se por múltiplas vias, dependentes do contexto geográfico e temporal a que se reportam. Como aponta Jürgen Habermas, os procedimentos modernistas centram-se no

⁹¹ Osborne, Peter, "Modernisms and Mediations", in Jansen, Julia; O' Connor, Tony (ed.), *Rediscovering Aesthetics*. California: Stanford University Press, 2009, p. 169.

⁹² Ibid., p. 167. Paul Wood salienta igualmente esta pluralidade de modernismos, referindo (1) a existência de diversos ênfases ao longo do tempo sobre a sua definição; (2) que as fronteiras do modernismo não foram necessariamente concebidas de modo idêntico por diferentes indivíduos e instituições que operaram simultaneamente. Wood, Paul, "Introduction", in Wood, Paul (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*. Londres: Yale University Press, 1999, p. 12.

confronto com parâmetros normativos e tradicionais, manifestando o desejo de os profanar⁹³. Contudo, a aplicação historiográfica dos termos anti-modernismo e anti-arte deve ser submetida a uma análise das circunstâncias que acompanham o seu surgimento, visto que a sua presença pode ser detectada ao longo de todo o processo modernista, e apresentar-se tanto sob solicitações conservadoras -nos anos 1930, por exemplo, com a irrupção dos paradigmas ditatoriais-, como sob solicitações pendentes a fracções esquerdistas ou socialistas.

Cogitando uma ordenação para esta cacofonia, Osborne evidencia os três principais modernismos que têm sido levados em consideração nos estudos historiográficos da arte: o modernismo estético; o modernismo *medium-specific*; e o modernismo artístico genérico⁹⁴. O primeiro, o modernismo estético, afirma-se a partir da concepção autónoma da obra de arte, *l'art pour l'art*, em relação a qualquer dependência social, concentrando-se, pelo contrário, somente nas propriedades puramente estéticas da obra de arte⁹⁵. Quanto ao modernismo *medium-specific*, sobretudo conectado com os escritos teóricos de Greenberg, clarifica as induções do modernismo estético, ao mesmo tempo que remete a lógica de negação modernista para as estruturas internas de cada *medium* artístico, obstruindo a possibilidade de atribuir qualquer valor crítico ao conceito geral de Arte para lá da divisão disciplinar⁹⁶. O terceiro modernismo apontado por Osborne, o modernismo genérico, evidencia-se como uma alternativa histórica aos dois anteriores, mormente a partir da teoria da “indiferença estética” de Duchamp, cujas considerações, de que a purificação formal e estética da arte constituía uma série de “abandonos” das práticas pictóricas, obsta do privilégio conferido, pelas duas vias anteriores, à mestria técnica e ao valor estético e visual da obra de arte⁹⁷.

Os conceptualismos, pelas estruturas que apresentam, e que veremos mais adiante, poderão ser expedidos, dentro deste esquema, como um segmento conexo ao modernismo genérico, sobretudo se detivermos em consideração as preocupações

⁹³ Jürgen Habermas, *Op. cit.*, p. 5.

⁹⁴ Osborne, Peter, *Op. cit.*, p. 170.

⁹⁵ *Ibid.*, pp. 171-172.

⁹⁶ *Ibid.*, pp. 173-173.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 174. O modernismo genérico foi amplamente analisado por Thierry de Duve, que o prefere designar por nominalismo pictórico, e cuja análise centra-se sobretudo nos ready-made de Duchamp. Cf. Duve, Thierry de, *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

teóricas de Kosuth em direccionar a produção artística conceptual para preposições analíticas, concêntricas na ideia de arte enquanto categoria genérica⁹⁸. Se a produção conceptual é aqui marcada pela questão “O que é arte?”, pode-se argumentar que esta é complementada pela preposição “Isto pode ser arte”. O pronome determinativo “isto” constitui uma referência a qualquer meio através do qual os artistas se sirvam para expôr as suas ideias, sejam fotografias, textos, vídeo, performance, entre outros. As dinâmicas conceptuais são, neste sentido, reflexivas: o *objecto* ecoa e reflete constantemente para o seu conteúdo⁹⁹. Contudo, os meios que empregam são vastos e repercutem muitas vezes outros desenvolvimentos artísticos seus contemporâneos. A tentativa de encerrar os conceptualismos dentro de uma estrutura determinativa, maioritariamente linguística, levaria assim ao encerramento do verdadeiro potencial dos mesmos, i.e., abarcar múltiplas estruturas artísticas e mecanismos que fazem com que o próprio termo detenha uma vasta elasticidade. Neste sentido, estabelecer limites será consentir nas estruturas puristas da *lei do género*, tal como foram destacadas por Jacques Derrida, e que pressupõem normas demarcativas que afastam qualquer impureza ou anomalia¹⁰⁰.

Ensaaios como os de Kosuth ou Sol LeWitt devem, nesta conjectura, ser entrevistados enquanto tentativas para legitimarem as suas posições pessoais, e as dos seus contemporâneos com noções idênticas, em relação ao que deveria constituir a arte¹⁰¹, sem que isso diminua o seu valor dentro de uma teorização inicial dos conceptualismos. Prolongar a base historiográfica centrada exclusivamente nas prerrogativas destes textos seria igualmente seguir as pressuposições que Daniel Herwitz designa por vanguardistas, cuja base teórica, procedente das ideias fomentadas pelas vanguardas históricas, assenta em duas preposições complementares: a de que uma obra de arte é uma entidade teoricamente definida; e a de que um único exemplo artístico pode ilustrar um facto essencial sobre arte¹⁰².

⁹⁸ Robert C. Morgan prefere considerar a arte conceptual simultaneamente como conclusiva do período modernista e sineleira do pós-modernismo, parte de uma penumbra entre estes dois momentos, sem que pertença histórica ou culturalmente a qualquer um deles. Cf. Morgan, Robert C., *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.2.

⁹⁹ Cf. Godfrey, Tony, *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 1998, p. 12.

¹⁰⁰ Cf. Derrida, Jack, “The Law of Genre”, in *Critical Inquiry*, vol. 7, nº 1, Outono 1980, pp. 56-57.

¹⁰¹ Cf. Héman, Suzanna, “Sol LeWitt - Sentences on Conceptual Art”, in *Conceptual Art in the Netherlands and Belgium. 1965-1975. Artists, collectors, galleries, documents, exhibitions, events*. (cat.) Amsterdão: Stedelijk Museum Amsterdam, 2002, p. 49.

¹⁰² Herwitz, Daniel, *Making Theory, Constructing Art. On the Authority of the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, pp. 4-5.

Que suportes significantes devem então ser evidenciados na definição dos conceptualismos enquanto ferramenta historiográfica? Daniel Buren atribui quatro significados diferentes às demonstrações conceptuais. (1) Conceito/Projecto: obras que se manifestam apenas através de desenhos ou planos a serem futuramente executados; (2) Conceito/Maneirismo: estruturas artísticas que apresentam uma linguagem científica que reporta a determinados contextos extra-artísticos; (3) Conceito/Verbiagem: textos teóricos escritos por artistas conceptuais que explicitam os fundamentos do seu trabalho e que procuram funcionar por si mesmos enquanto obra de arte, assim como outras formas artísticas de teor linguístico; (4) Conceito/Ideia/Arte: substituição do objecto artístico pela apresentação exclusiva do seu conceito¹⁰³.

Embora esta divisão quadrífida provenha de um texto onde este artista ataca a produção de cunho conceptual, procurando distanciar-se dela, a mesma surge valiosa na deliberação dos pressupostos que subjazem qualquer delimitação dos conceptualismos. No entanto, alguns equívocos são evidentes, visto que nas quatro categorias há um parecer que implica a rejeição do objecto artístico nas práticas conceptuais. Importa estatuir que, embora os conceptualismos reinterpretem o estatuto objectual da obra de arte, não há uma rejeição categórica da noção de objecto, nem mesmo quando o trabalho contém elementos performativos e/ou é exibido apenas por um curto segmento temporal. O que as obras conceptuais procuraram atestar, de modo a eliminar qualquer componente ilusória, é a criação de um objecto singular, volumétrico e autónomo, o que significou a secundarização da sua materialidade¹⁰⁴. Os meios artísticos tradicionais são assim renunciados a favor de outras materialidades, como, por exemplo, a fotografia, o vídeo, os enunciados linguísticos, os actos performáticos, etc., assim como por uma série de formas visuais e linguísticas provenientes de uma cultura tecnocientífica, via que Benjamin Buchloh cunhou por “*aesthetic of administration*”¹⁰⁵, e que se encontravam marginalizadas dentro das determinações institucionais e historiográficas então predominantes.

¹⁰³ Buren, Daniel, “Beware”, in Alberro, Alexandre; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, pp. 145-146.

¹⁰⁴ Rorimer, Anne, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames & Hudson, 2001, pp. 8-9.

¹⁰⁵ Buchloh, Benjamin, “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, in *October*, vol. 55. Cambridge: MIT Press, Inverno 1990, pp. 105-143.

Os próprios escritos teóricos dos artistas conceptuais têm aqui um papel fulcral. Se por vezes procuram funcionar como obras de arte, o seu verdadeiro valor reside, na análise de Peter Osborne, na salvaguarda do direito de nomeação por parte dos artistas que os assinam. Sem este suplemento crítico, as investigações que procuravam levar a cabo não tinham estrutura que sustentasse as suas proclamações de legitimação¹⁰⁶. Este fenómeno estabelece-se, por vezes, como um ataque directo ao papel dos críticos, porquanto o uso, por parte dos artistas, do vocabulário e das estruturas textuais que lhe estavam tradicionalmente atribuídas permite uma recusa da divisão tradicional entre o trabalho artístico e a redação de textos críticos para publicações contemporâneas¹⁰⁷. As páginas das revistas funcionam, deste modo, como receptáculos de uma “ansiedade interpretativa” que se fazia sentir entre os artistas¹⁰⁸. Mel Bochner prefere conectar, no entanto, a proliferação de textos críticos e teóricos escritos por artistas, durante os anos 1960, com a criação de um género de *ágora* contemporânea que ambicionava fomentar a discussão pública entre os seus pares, na qual poderiam expôr os seus argumentos em primeira mão sem a necessidade de interferência de terceiros, campo que havia sido de certo modo fundado pela figura tutelar de Donald Judd¹⁰⁹. Há, neste sentido, uma clara disrupção com a prática modernista-formalista que procurava confinar os artistas dentro de fronteiras disciplinares, promulgando simultaneamente uma crença separatista inquestionável entre o verbal, o textual, e as artes plásticas¹¹⁰. Estas transformações tiveram ainda um outro ponto fulcral: fomentar a morte do autor e o nascimento do leitor¹¹¹, ou a extensão do autor enquanto produtor, na assunção que Walter Benjamin havia teorizado algumas décadas antes¹¹².

¹⁰⁶ Osborne, Peter, “Conceptual Art and/as Philosophy”, in Bird, Jon; Newman, Michael (ed.), *Op. cit.*, p. 60.

¹⁰⁷ Alberro, Alexander, *Op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁸ Weiss, Jeffrey, “Language in the Vicinity of Art. Artists’ Writings, 1960-1975”, in *Artforum*, vol. 43, nº 10. Nova York: Verão 2005, p. 214.

¹⁰⁹ Bochner, Mel, “Conversation Starter. Mel Bochner on the Republished Writings of Donald Judd”, in *Artforum*, vol. 43, nº 10. Nova York: Verão 2005, p. 67. As dinâmicas minimalistas, sobretudo a partir da figura de Donald Judd, podem ser assim associadas a um reconhecimento da importância da linguagem na arte, que não ocorre no uso de elementos linguísticos dentro das obras de arte, mas na percepção da importância do papel do discurso crítico na produção e experiência da arte. Cf. Osborne, Peter, *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2005, p. 23.

¹¹⁰ Owens, Craig, “Earthwords”, in *October*, vol. 10. Cambridge: MIT Press, Outono 1979, pp. 125-127.

¹¹¹ Buchloh, Benjamin, *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000, p. XXXI.

¹¹² Cf. Benjamin, Walter, “O Autor enquanto Produtor”, in Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D’Água, 2012, pp. 115-130.

Esta alteração da dialéctica autor/leitor é visível em primeira instância na contestação da supremacia que a visualidade detinha dentro do modernismos estéticos e formais. “Ler” diferenciaria-se então de “olhar”. Enquanto esta última faculdade tem um valor puramente perceptivo, retiniano na concepção de Duchamp¹¹³, a anterior acopla-se mais a disposições cognitivas¹¹⁴. Roland Barthes abordou esta questão em 1967, embora centrando-a no campo literário, em *A Morte do Autor*, onde incumbe a ideia de que o escritor moderno coincide com o texto, cujo centro enunciativo reside no *aqui e agora*, i.e., o domínio autoral nasce apenas do puro gesto de inscrição, e não da expressão, situando a sua origem unicamente na própria linguagem¹¹⁵, que, por sua vez, é multi-dimensional, impossibilitando qualquer tentativa de lhe conferir um sentido único e limitativo. A posição onde se infere esta multiplicidade é a do leitor, que nasce, deste modo, às custas da morte do *Autor*, anteriormente o centro nefrágico de análise e teorização crítica do texto¹¹⁶.

O axioma da *morte do autor* levanta diversas questões que haviam sido ignoradas pelos modernismos estéticos e formais - focados quase exclusivamente na obra de arte e na exaltação do respectivo autor -, instigando, pelo contrário, a estrutura contextual em que despontam as diversas produções artísticas: a localização em que se insere; e a natureza social da produção e recepção artísticas. Contudo, as associações que aqui se estabelecem têm sido maioritariamente circunscritas aos sistemas das práticas institucionais¹¹⁷, i.e., na crítica da própria instituição artística. Se nos EUA esta convenção significou um ataque a personalidades privadas responsáveis pelos fundos museológicos, na Europa, onde os museus eram financiados maioritariamente através de fundos estatais, significou, por vezes, uma alteração com a política nacional e o significado ideológico com que as instituições impregnavam a arte¹¹⁸. Adida aos ideais das revoltas sociais de 1968, a crítica institucional não tinha por fundamento a

¹¹³ Duchamp, Marcel, *O Engenheiro do Tempo Perdido*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, p. 59.

¹¹⁴ Osborne, Peter, *Op. cit.*, p. 27.

¹¹⁵ Barthes, Roland, “The Death of the Author”, in Bishop, Claire (ed.), *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006, p. 43.

¹¹⁶ *Ibid.*, pp. 44-45.

¹¹⁷ Cf. Owens, Craig, “From Work to Frame, or, Is There Life After the Death of the Author?”, in Owens, Craig, *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992, p. 126.

¹¹⁸ Alberro, Alexander, “Institutions, Critique, and Institutional Critique”, in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge: MIT Press, 2011, p. 6.

destruição ou negação completa dos espaços expositivos tradicionais, mas sim abrir um diálogo prolífero em que se pudessem expôr problemas ideológicos e logísticos, esperando-se no decurso obter uma resolução harmoniosa¹¹⁹.

Os meios predilectos para manobrar a crítica institucional foram, segundo Frazer Ward, os meios publicitários, cujo potencial residia em lançar debates e opiniões em que as concepções da esfera pública e as identificações colectivas de diferenciação social desabava. As diversas configurações de pendor publicitário formavam assim enquadramentos comunicativos criadores de condições para a formação de públicos mais activos¹²⁰. Se inicialmente estes prolongamentos artísticos concentravam-se numa análise estrutural das instituições expositivas, a partir de 1969 passaram a englobar todos os estabelecimentos e redes responsáveis pela distribuição, produção e recepção da arte, questionando a delimitação das fronteiras entre o que ocorria dentro destas instituições e o que se situava fora das mesmas¹²¹, o que permitiu ampliar a inserção de problemáticas sociais e políticas dentro da própria produção artística. Um exemplo, deste fomento, é a criação, em 1969, da *Art Worker's Coalition*, em Nova Iorque, que procurou incentivar os museus a: inserir artistas nos quadros directivos; instituir a entrada livre e o prolongamento dos horários de expediente; aplicarem critérios mais democráticos e abandonar os puramente financeiros; descentralizar as suas práticas e apoiar diversas comunidades étnicas; estabelecer uma política de igualdade de género; apoiar novos artistas locais; entre outras medidas de paridade social, económica e política¹²².

A produção conceptual, que pelo seu uso recorrente dos meios publicitários¹²³, havia-se tornado um campo no qual confluíam diversos artistas com preocupações tanto de crítica institucional como social, passou a agrupar uma ampla diversidade de temáticas étnicas, políticas e sexuais¹²⁴. Esta ligação, entre os conceptualismos e os

¹¹⁹ Stimson, Blake, "What Was Institutional Critique?", in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *op. cit.*, pp. 30-31.

¹²⁰ Ward, Frazer, "The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity", in *October*, vol. 73. Cambridge: MIT Press, Verão 1995, pp. 72-73.

¹²¹ Fraser, Andrea, "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique", in Alberro, Alexander; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, pp. 412-413.

¹²² Lippard, Lucy, R., "La Coalición de Trabajadores Artísticos", in Battcock, Gregory (ed.), *Op. cit.*, pp. 82-91.

¹²³ Alberro, Alexander, *Op. cit.*, p. 5.

¹²⁴ Crow, Thomas, "The Birth and Death of the Viewer: on the Public Function of Art", in Foster, Hal (ed.), *Discussions in Contemporary Art*. Seattle: Bay Press, 1987, p. 1.

movimentos sociais das décadas de 1960 e 1970, advinha da ambição em desenvolver meios alternativos de negociar os seus interesses dentro de uma ordem social alargada¹²⁵, incorporando novas atitudes narrativas, corporais, autobiográficas, performativas, etc¹²⁶. É apenas a estas alterações que podemos perspectivar a reformulação que Joseph Kosuth engendra do significado que havia conferido às dinâmicas conceptuais num texto intitulado *The Artist as Anthropologist*, publicado em 1975. O mosaico de citações inicial, que constitui a primeira parte do texto, sugere um modelo que procura enriquecer as possibilidades de compreensão da arte dentro de um contexto histórico, ao mesmo tempo que serve de preâmbulo ao criticismo que Kosuth vai engendrar em relação às pretensões ideológicas iniciais da arte conceptual, que deveria doravante abandonar qualquer pretensão de autonomia em relação ao mundo em geral¹²⁷. O artista, na sua categoria de antropólogo, estaria completamente imerso no contexto socio-cultural que o circunda, detendo a sua actividade um impacto social que deveria evidenciar¹²⁸. A defesa anterior no uso exclusivo de preposições analíticas é aqui preterida pelo uso de preposições sintéticas.

Assumir esta comutação teórica, nos estudos historiográficos, possibilita apensar o trabalho de diversas mulheres na compreensão das múltiplas valências com que se desenvolveu a produção artística conceptual. A formulação inicial da arte conceptual, mais ortodoxa, marginalizava a recorrência a temáticas subjectivas, num período em que os discursos feministas procuravam ingressar por essa trajectória¹²⁹. Estas vozes detêm assim um papel de relevo para o levantamento de questões concertantes às convenções que haviam empregue as primeiras teorizações da arte conceptual¹³⁰. A arte de cunho feminista reiterava assim a rejeição dos meios tradicionalmente conexos à pintura e à escultura, disciplinas que dentro da retórica formalista conjecturavam valores *machistas*¹³¹, ao mesmo tempo que expunha a criação de estruturas monolíticas que

¹²⁵ Stimson, Blake, "The Promise of Conceptual Art", in Alberro, Alexandre; Stimson, Blake (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. XXXVIII.

¹²⁶ Lippard, Lucy, R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object From 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997, p. XI.

¹²⁷ Guercio, Gabriele, "Introduction", in Kosuth, Joseph, *Op. cit.*, p. XXIX.

¹²⁸ Kosuth, Joseph, "The Artist as Anthropologist", in Kosuth, Joseph, *Op. cit.*, p. 119.

¹²⁹ Wark, Jayne, "Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson", in *Woman's Art Journal*, vol. 22, nº 1, Primavera-Verão 2001, pp. 46-48.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 49.

¹³¹ Godfrey, Tony, *Op. cit.*, p. 287.

estavam a ocorrer dentro de algumas versões discursivas dos conceptualismos, que à semelhança da conjuntura artística anterior marginalizavam propostas que não se coadunassem com os seus intuitos.

No entanto, desde cedo os conceptualismos incorporaram práticas *sintéticas*, sobretudo na ingerência de vias performáticas. Se estas não implicavam uma evidência directa de elementos subjectivos, os mesmos não deixarão de evidenciar-se na leitura do espectador. A relação entre a performance e os conceptualismos teve visibilidade sobretudo no uso da fotografia e do vídeo¹³², que muitas vezes assentava numa auto-reflexão meta-crítica que mediava a obra de arte e o público¹³³. Estas ligações encontram-se igualmente nos *scores* compostos por diversos artistas, na sua maioria apresentados sob a forma de instruções que poderiam ser ou não realizadas pelos próprios, ou por qualquer outra pessoa que o desejasse. Esta via conceptual associa-se a dinâmicas como o Fluxus e os Happenings. Grande parte da prática adunada ao Fluxus estava direccionada para os *Event-Scores*, de certa influência *cageiana*, e que deixavam grande liberdade interpretativa para quem os quisesse corporificar¹³⁴. Contudo, enquanto os artistas Fluxus davam grande importância a esta última prerrogativa, sobretudo nas suas dimensões primárias - espaciais e temporais -, os artistas conceptuais vão habitualmente preferir apresentar os resultados materiais da realização dos *Scores* sob a forma de fotografias ou vídeos, dimensão que a maioria dos artistas Fluxus recusou por considerarem-na representativa e estática¹³⁵.

O peso da fotografia dentro da produção artística conceptual é no entanto mais abrangente. Se esta dimensão operativa possibilita direccionar camadas informativas para regimes invisíveis e ideológicos, dentro de um sistema comunicativo de ideias e comentários dialéticos¹³⁶, a estética amadora de que se serve desestabiliza as convenções de tecnicidade profissional promulgada pelo modernismo greenbergiano,

¹³² Para uma análise mais aprofundada desta questão *vide* Ward, Frazer, "Some Relations Between Conceptual and Performance Art", in *Art Journal*, vol. 56, n.º4. Nova Iorque: College Art Association, Inverno 1997, pp. 36-40.

¹³³ Wagner, Anne M., "Performance, Video, and the Rhetoric of Presence", in *October*, vol. 91. Cambridge: MIT Press, Inverno 2000, pp. 75-76.

¹³⁴ Johnston, Jill, "Flux Acts", in *Art in America*, vol. 82, n.º6. Nova Iorque: Junho 1994, p. 74.

¹³⁵ Kotz, Liz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge: MIT Press, 2007, p. 181.

¹³⁶ Cf. Morgan, Robert C., *Op. cit.*, pp. 171-177.

funcionando, de certo modo, como *readymades pictóricos*¹³⁷, sobretudo na subtração da leitura autónoma da obra de arte e no requerimento de uma maior elaboração do contexto interpretativo a que respondem¹³⁸. Há, deste modo, uma renovação dos laços entre a arte e o quotidiano, ao mesmo tempo que preserva o estatuto artístico auto-referencial¹³⁹.

A fotografia, como a palavra escrita, constitui um veículo neutral, através do qual os artistas podiam isolar análises meta-críticas concertantes ao funcionamento tradicional da obra de arte, nas quais a fotografia, como outras formas documentais, não deveriam ser catalogadas como peças visuais de estatuto artístico *per se*¹⁴⁰, mas como plataformas transmissivas de informação, materializações de ideias em contexto expositivo, funcionando as obras como substitutos ou signos materiais de consolidação do pensamento crítico do artista¹⁴¹. Como John Roberts infere, o uso do meio fotográfico permitiu aos artistas atingirem uma nova leitura crítica do pictórico, sem que com isso ingressem numa linguagem meramente ontológica da fotografia¹⁴².

De modo a evitar qualquer vestígio de perícia técnica que pudesse associar estes artistas a fotógrafos profissionais eles vão manobrar a estética do *snapshot*, prática de cunho amadorístico¹⁴³, o que aproxima os artistas da população menos especializada, quebrando a barreira que o modernismo-formalista havia promovido entre ambos¹⁴⁴. Não obstante, a serialidade reprodutiva, que o meio fotográfico facultava, expandiu o assalto ao objecto autónomo e único. A obra de arte deixou o seu carácter atemporal para se desdobrar num processo que decorria a partir de uma componente espaço-

¹³⁷ Costello, Diarmuid; Iversen, Margaret, "Introduction: Photography between Art History and Philosophy", in *Critical Inquiry* vol. 38, Verão 2012, p. 686. Vide ainda Foote, Nancy, "The Anti-Photographers", in Fogle, Douglas (ed.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography. 1960-1982*. Minneapolis: Walter Art Center Minneapolis, 2004, p. 24.

¹³⁸ Buskirk, Martha, "Thoroughly Modern Marcel", in *October*, vol. 70. Cambridge: MIT Press, Outono 1994, pp. 123-124.

¹³⁹ Rorimer, Anne, "Reconfiguring Representation. Mechanical Reproduction and the Human Figure in Conceptual Art", in Witkowsky, Matthew S. (ed.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph*. Londres: Yale University Press, 2011, p. 211.

¹⁴⁰ Gleadove, Teresa, "La Fotografía como Medium", in *La Fotografía como Medium* (cat.). Granada: Universidad de Granada, 1985, p. 12.

¹⁴¹ Alberro, Alexander, "Introduction: At the threshold of art as Information", in Alberro, Alexander; Norvell, Patricia, (ed.), *Op. cit.*, p. 12.

¹⁴² Robert, John, "Photography, Iconophobia and the Ruins of Conceptual Art", in Robert, John (ed.), *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain. 1966-1976*. Londres: Camerawords, 1997, p. 9.

¹⁴³ Foote, Nancy, *Op. cit.*, p. 24.

¹⁴⁴ Wall, Jeff, " "Marks of Indifference": Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art", in Fogle, Douglas (ed.), *Op. cit.* 2004, p. 42.

temporal¹⁴⁵. Esta manobra é sintoma de uma perspectiva processual, evocativa de um projecto artístico em aberto, de extensão ilimitada, que já se havia manifestado nas dinâmicas minimalistas, sobretudo a partir da tensão entre um código generativo - abstracto e infinito -, que regulava a produção de obras de arte, e o espaço onde estas eram instaladas, de características limitativas¹⁴⁶.

O código generativo, visível na utilização fotográfica perpetuada pelos artistas conceptuais, induzia o formulário e realização das obras em diversas configurações, que posteriormente poderiam ser reproduzidas à exaustão, quebrando qualquer *aura* artística que ainda transparecesse. A *autenticidade* e *originalidade* da obra de arte tornam-se assim obsoletas¹⁴⁷, visto que não há possibilidade de discernir entre a fotografia original e a cópia, i.e., todo o original é, neste sentido, uma cópia, e toda a cópia representa um original¹⁴⁸. Esta dinâmica tem ainda a repercussão de comprometer a autoria da obra de arte, que doravante é desmistificada de todas as categorias conferidas pelo modernismo formalista¹⁴⁹. Se o foco inicial dos artistas conceptuais na utilização da fotografia almejou alterar a caracterização vigente das obras de arte, foi por a analisarem enquanto imagem denotacional, sem carga ideológica, simbólica ou artística, aparecendo apenas como um signo indexical, um traço sem código¹⁵⁰.

Contudo, não foi apenas o estatuto do artista e da obra de arte que os conceptualismos colocaram sob avaliação crítica, mas também o do curador e do próprio processo expositivo. À semelhança das obras expostas, muitos curadores procuraram, durante os anos 1960 e 1970, maneiras inovadoras de enquadrar a arte, de modo a intercalar os dispositivos de exibição com o conteúdo das peças, promovendo a colaboração entre curadores e artistas. As exposições e os seus curadores adquiriam assim um estatuto artístico com poucos precedentes, visível sobretudo a partir do papel

¹⁴⁵ Lee, Palmela M., “The Austerlitz Effect: Architecture, Time, Photoconceptualism”, in Fogle, Douglas (ed.), *Op. cit.*, p. 188.

¹⁴⁶ Groys, Boris, “The Mimesis of Thinking”, in Salvo, Donna di (ed.), *Op. cit.*, p. 58.

¹⁴⁷ Benjamin, Walter, “A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica”, in Benjamin, Walter, *Op.cit.*, p. 65.

¹⁴⁸ Para uma discussão teórica que problematiza a distinção destes termos *vide* Elkins, James, “From Original to Copy and Back Again”, in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 33, nº 2. Londres: Oxford University Press, Abril 1993, pp. 113-120.

¹⁴⁹ Alberro, Alexander, *Op. cit.*, p. 74.

¹⁵⁰ Kotz, Liz, *Op. cit.*, p. 222.

fundador que desempenharam Seth Siegelaub e Harald Szeemann¹⁵¹. Outras figuras curatoriais, como Lucy R. Lippard, aproveitaram ainda o seu potencial para abordar temáticas sociais, no seu caso focalizadas na descentralização dos centros expositivos e no desenvolvimento de discursos feministas¹⁵².

Em muitos casos as próprias obras de arte eram criadas directamente para estas exposições, fazendo coincidir a sua existência espaço-temporal, sob determinações tanto de *site-specific* como de *time-specific*¹⁵³. O espaço expositivo converte-se não apenas no local de apresentação das obras, mas também no da sua execução, transformando a galeria em estúdio¹⁵⁴. Esta quimera, transversal a diversas dinâmicas como, por exemplo, o minimalismo ou a arte povera, adquire novos contornos com as práticas conceptuais, circunstancialmente promotoras da *desmaterialização* da própria exposição, cuja existência poderia converter-se simplesmente ao catálogo, evidentes em alguns empreendimentos levados a cabo por Seth Siegelaub, como, por exemplo, *January 5-31* (1969). Se estes casos são paradigmáticos, não é imponderável perceber o peso acrescido que o catálogo deteve em relação à própria exposição. Muitas obras apenas podiam ser visualizadas nas páginas que os artistas editavam, transformando o catálogo num meio de criação artística¹⁵⁵. Para Seth Siegelaub a sua estrutura semântica concernia fundamentalmente *informação primária*, que se opunha à *informação secundária* sobre arte presente em textos críticos e ensaísticos sobre arte¹⁵⁶. Outras componentes a ressaltar, em alguns destes catálogos expositivos, são a inserção de diários escritos pelos curadores, que serviam como evidência do processo curatorial que se apresentava de modo meta-crítico; e a sua reestruturação sob a forma de ficheiros individuais que podiam ser ordenados pelo *leitor*, conferindo-lhe um papel mais activo, enquanto o curador reduzia o seu papel dissertativo e assumia uma função editorial¹⁵⁷.

¹⁵¹ Altshusler, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Publishers, 1994, p. 236.

¹⁵² Para uma análise historiográfica desta temática vide Butler, Cornelia (ed.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*. Londres: Afterall Books, 2012.

¹⁵³ Calderoni, Irene, "Creating Shows: Some Notes on Exhibition Aesthetics at the End of the Sixties", in O'Neill, Paul (ed.), *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, 2011, pp. 66-68.

¹⁵⁴ Gleadowe, Teresa, "Introduction: Exhibiting the New Art", in Rattemyer, Christian (ed.), *Exhibiting the New Art. 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form'*. Londres: Afterall, 2010, p. 9.

¹⁵⁵ Ibid., pp. 75-76.

¹⁵⁶ Seth Siegelaub em entrevista a Charles Harrison, reproduzida in Alberro, Alexandre; Stimson, Blake (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999, p. 199.

¹⁵⁷ Green, Charles; Gardner, Anthony, *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2016, pp. 24-25.

Neste sentido, Daniel Birnbaum aponta no trabalho desenvolvido por Harold Szeemann um afastamento, putativo de ser extrapolado para os outros curadores mencionados, em relação a uma museologia para-científica que tendia a classificar e ordenar o material exibido. O curador já não é visto enquanto burocrata, mas como um *meta-artista* com a faculdade de conjunturar meios alternativos de organização social¹⁵⁸. Existe aqui uma relação com o que Lucy Lippard intuiu em determinadas fracções conceptuais, i.e., que a mensagem política e social que transmitiam não era a partir do seu conteúdo mas da forma como se apresentavam, demarcando-se do sistema institucional em vigor¹⁵⁹.

A inserção de imagens provenientes de diversos meios culturais possibilita entrever, nestes empreendimentos expositivos, um antecedente pelo interesse nos *visual studies*, correlativo à atenção que alguns artistas conceptuais conceberam a modelos semióticos e pós-estruturalistas¹⁶⁰. Harold Rosenberg num texto crítico sobre a Documenta V, realizada em 1972 por Szeemann, infere nesta exposição uma componente subsidiária ao mundo visual extensivo (*Bilderwelt*)¹⁶¹. Os estudos pós-estruturalistas coadunam-se com este recurso a meios visuais alternativos, provenientes de esferas culturais diversificadas, por proporem uma refutação dos modelos estruturalistas, que baseavam as suas premissas em modelos de autonomia disciplinar, com regras e operações que se iniciavam e encerravam dentro das fronteiras desse sistema¹⁶².

As revistas e livros concorreram igualmente como espaços expositivos alternativos para as práticas conceptuais¹⁶³. A revista, sobretudo pelo seu carácter

¹⁵⁸ Birnbaum, Daniel, “When Attitude Becomes Form. Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, in *Artforum*, vol. 43, n.º 10. Nova Iorque: Verão 2005, p. 55.

¹⁵⁹ Lippard, Lucy R., *Op. cit.*, p. XIV.

¹⁶⁰ Green, Charles; Gardner, Anthony, *Op. cit.*, p. 41. Note-se que esta alteração não deixa de estar ligada a uma alteração institucional que se expande ao próprio sistema filosófico dos anos 1960, sobretudo na viragem do existencialismo para o estruturalismo. Cf. Jameson, Fredrick, “Periodizing the 60s”, in *Social Text*, n.º 9/10. Duke University Press, Primavera-Verão 1984, p. 186.

¹⁶¹ Rosenberg, Harold, “The Art World Enquiry ’72: On the Edge”, reproduzido in Altshuler, Bruce (org.), *Biennials and Beyond - Exhibitions that made Art History. 1962-2002*. Nova Iorque: Phaidon, 2013, p. 173.

¹⁶² Krauss, Rosalind, “Poststructuralism and deconstruction”, in Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yves-Alain; Buchloh, Benjamin H. D.; Joselit, David, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames&Hudson, 2012, p. 40.

¹⁶³ Rorimer, Anne, “Siting the Page: Exhibiting works in Publications - Some Examples of Conceptual Art in the USA”, in Bird, Jon; Newman, Michael (ed.), *Op. cit.*, pp. 25-26.

efêmero e reprodutível, almeja atingir um público mais amplo¹⁶⁴. Esta via constituiu um desafio às tradicionais bases económicas e institucionais do mundo artístico, estabelecendo-se mesmo como um acto político, tanto indirectamente, pela conjuntura em que ocorriam¹⁶⁵, como directamente por algumas obras abordarem abertamente temas de género, raça e classe¹⁶⁶, ao mesmo tempo que oscilava as tradicionais demarcações entre alta e baixa cultura¹⁶⁷.

Se a elaboração teórica dos conceptualismos que temos vindo a traçar constitui uma enumeração razoável das suas principais linhas em que se desdobrou, a sua aplicabilidade em estudos historiográficos focados em produções artísticas individuais deve proceder com cautela. Em primeiro lugar, porque muitas obras conceptuais respondem a pressupostos que podem ser analisados a partir de diversas dinâmicas dos anos 1960 e 1970, ao mesmo tempo que abordam apenas algumas das questões referidas em detrimento de outras; e em segundo lugar, porque os conceptualismos não constituem um movimento fechado e tradicional, mas dinâmicas que congregam uma vasta produção artística, múltipla e oposta¹⁶⁸, que apesar de ter sido edificada pela historiografia mais ortodoxa a partir dos grandes *centros* artísticos, nomeadamente Nova Iorque¹⁶⁹, por aí congregarem as suas principais forças teóricas, a sua verdadeira base é transnacional. Esta questão foi desde logo percepcionada em 1973 por Lucy Lippard se atendermos ao título completo do livro que publica nesse ano, *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some aesthetic boundaries: consisting of a bibliography into which are inserted a fragmented text, art works, documents, interviews, and symposia, arranged chronologically and focused on so-called conceptual or information or idea art with mentions of such vaguely designated areas as minimal, anti-form, systems, earth, or*

¹⁶⁴ Allen, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press, 2011, p. 1.

¹⁶⁵ É de ressaltar que esta prática artística pressupunha certa consideração no modo como estipulava mecanismos visuais para a leitura das obras, sobretudo através do grafismo com que são dispostas nas páginas das revistas e periódicos. Para uma análise desta questão *vide* Blacksell, Ruth, "From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and the Typographic Discourse", in *DesignIssues*, vol. 29, nº 2. Cambridge: MIT Press, Primavera 2013, pp. 60-81.

¹⁶⁶ Allen, Gwen, *Op. cit.*, p. 7.

¹⁶⁷ Mariño, Malanie, "Disposable Matter: Photoconceptual Magazine work in the 1960s", in Fogle, Douglas (ed.), *Op. cit.*, p. 201.

¹⁶⁸ Alberro, Alexander, "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977", in Alberro, Alexandre; Stimson, Blake (ed.), *Op. cit.*, p. XVII.

¹⁶⁹ Morgan, Robert C., *Op. cit.*, p. 39.

process art, occurring now in the Americas, Europe, England, Australia, and Asia (with occasional political overtones).

A indeterminação semântica do termo *arte conceptual* afigura-se igualmente no título mencionado, sobretudo nas menções a outras terminologias artísticas como o minimalismo, *anti-form*, *earth art*, *systems art* e arte processual, que funcionam nestes anos, como em estudos posteriores, sobretudo como cómodos rótulos genéricos¹⁷⁰. A aproximação entre categorias artísticas nas décadas de 1960 e 1970 é ainda visível em outras ocasiões, como, por exemplo, no livro *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*, editado por Germano Celant em 1969, cujo título já pressupõe certas ligações entre a *arte povera* e a *arte conceptual*, intensificadas pelo texto do seu editor, que apesar de nomear as obras aí presentes de *arte povera*, não pretende instituir este termo de modo estático e fechado, mas como uma ferramenta analítica que providencia apenas uma nuance da carga infinita que pode ser encontrada nessas mesmas obras, sobretudo a partir de outros termos críticos como arte conceptual, *earthworks*, *microemotive art*, *antiform*, entre outros¹⁷¹.

Estas dificuldades são agudizadas pela aplicação que o termo conceptual tem vindo a sofrer dentro da historiografia artística, e que torna o seu uso, enquanto ferramenta teórica, escorregadio. Terry Smith aponta três grandes usos para um outro termo que lhe é derivado, o de conceptualismo, mas que não deixa de levantar as mesmas problemáticas. O primeiro uso situa-se na ordem da adjectivação, que pode referir uma miríade de produções artísticas que evidenciem alguma preocupação cognitiva¹⁷²; o segundo sentido é a aplicação deste termo a um conjunto de práticas artísticas que interrogam as condições sob as quais o primeiro uso se apresenta possível e necessário, i.e., um inquérito às condições máximas para a arte ser *pensamento*¹⁷³; o terceiro centra-se na problematização das condições - social, linguística, cultural, e política - que ocorrem na produção artística, e que pode englobar as duas aplicações

¹⁷⁰ Pelzer, Brigit, “‘Desaparece, objecto!’ A Revolução Inatingível”, in Looock, Ulrich (ed.), *A Obra de Arte sob Fogo. Inovações Artísticas 1965-1975*. Porto: Fundação Serralves/ Jornal Público, 2004, p. 21.

¹⁷¹ Celant, Germano, (ed.), *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*. Londres: Studio Vista, 1969, p. 6.

¹⁷² Smith, Terry, “One and Three Ideas: Conceptualism Before, During and After Conceptual Art”, in *e-flux journal* #29, Novembro 2011, p. 7. <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_267.pdf>, acedido a 12/04/2017.

¹⁷³ Ibid., p. 10.

precedentes¹⁷⁴. Contudo, se estas abordagens instalam dificuldades na aplicação do termo em questão, é a extensão geográfica e temporal que pressupõem que o tornam uma ferramenta propícia no estudo de parte da produção artística.

Contudo, é na definição do termo *conceptualismo* apostado por Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss que melhor entrevemos as suas particularidades enquanto ferramenta historiográfica, estendendo-o a diversos contextos geográficos durante os anos 1960 e 1970. Para estes autores, se o termo arte conceptual denota um uso que se aplica a uma prática formalista desenvolvida na sequência do minimalismo, o seu *congêner*e, conceptualismo, expressa uma atitude mais ampla que sumaria um vasto conjunto de obras e práticas artísticas, que pressupõem uma releitura do objecto artístico, ao mesmo tempo que reimaginam as possibilidades políticas, sociais e económicas da arte¹⁷⁵. É no seguimento desta proposta que se tem vindo a reiterar a aplicação deste termo ao longo desta dissertação em substituição da sua versão mais canonizada, a de arte conceptual.

O próprio conceito de desmaterialização, dentro desta perspectiva, sofre uma alternância nomenclar, visto não denotar um desaparecimento total do objecto artístico, mas a redefinição do seu papel enquanto veículo significante. A desmaterialização demonstra-se assim uma ferramenta que melhor se adapta aos interesses que procuraram cancelar as fronteiras entre a arte e a vida¹⁷⁶. Pense-se que na Europa, por exemplo, os artistas conceptuais nunca tiveram a pretensão de alegar inteiramente a sua *morte* ou de desmaterializar por completo a obra de arte¹⁷⁷, mas apenas de reformular e repensar estas duas instâncias. Em países politicamente repressivos, por outro lado, a desmaterialização do objecto artístico tem usualmente uma função mais política, por atenuar o controlo da censura, ao mesmo tempo que poderia ser realizada com meios mais económicos, o que concebia aos artistas, que produziam nas margens dos grandes centros institucionais, a possibilidade de participar nas dinâmicas internacionais¹⁷⁸. Mesmo no uso exclusivo de mecanismos linguísticos evidencia-se uma componente

¹⁷⁴ Ibid., p. 10.

¹⁷⁵ Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel, *Op. cit.*, p. VIII. Para uma outra problematização do conceptualismo enquanto conceito vide Sutherland, Zoe, “The World as Gallery. Conceptualism and Global Neo-Avant-Garde”, in *New Left Review*, nº 98, Março-Abril 2016, pp. 81-111.

¹⁷⁶ Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel, *Op. cit.*, p. VIII.

¹⁷⁷ Godfrey, Tony, *Op. cit.*, p. 135.

¹⁷⁸ Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel, *Op. cit.*, p. VIII.

material. Pense-se que no campo filosófico, o pós-estruturalismo, que influenciou vários artistas conceptuais, é marcado pela asserção do carácter material do próprio pensamento. A materialidade da linguagem era assim analisada através da combinação de sons e signos visuais, parâmetros que facultaram aos artistas mecanismos de tecer um paralelismo nas suas obras entre a gramática da linguagem e a gramática do espaço visual¹⁷⁹.

Neste sentido, as práticas conceptualistas procuraram abalar as fronteiras clássicas, impostas sobretudo ao nível discursivo, entre o *centro* e a *periferia*, descentralizando a cultura e o mercado¹⁸⁰. O internacionalismo e a equidade (tanto geográfica como de gêneros) figuravam entre as principais características da comunidade que se desenvolveu em torno dos conceptualismos europeus¹⁸¹. Esta comunidade, constituída por artistas, curadores e colecionadores, teve um papel determinante na valorização destas práticas, sobretudo através dos mecanismos criados por negociantes para rentabilizar a produção conceptualista, que ocorreu tanto na Europa como nos EUA¹⁸².

Peter Osborne, num artigo publicado recentemente, encara o conceptualismo, enquanto ferramenta crítica, como mediador de outros dois conceitos, o de arte conceptual e o de arte contemporânea¹⁸³. Segundo este autor, a extensão plural de práticas inerentes à estrutura do *'ismo'* pressupõe um fracasso da versão analítica do programa conceptual. Em contraste com a asserção universalista e singular da arte conceptual, este pluralismo conjectura uma relativização, multiplicando a sua aplicação a diversos contextos nacionais relativamente independentes¹⁸⁴. Se esta demarcação em diversos conceptualismos artísticos tem pautado alguns estudos historiográficos, não deixa de haver uma conexão entre eles, que não ocorre tanto ao nível temático, mas mais ao nível dos meios com que se valeram. O que nos permite concluir que, qualquer

¹⁷⁹ Groys, Boris, "Introduction - Global Conceptualism Revisited", in *e-flux journal*, #29, Novembro 2011, p. 3. <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_265.pdf>, acedido a 05/03/2017.

¹⁸⁰ Wollen, Peter, "Global Conceptualism and North American Conceptual Art", in Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel (ed.), *Op. cit.*, p. 85.

¹⁸¹ Richard, Sophie, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*. Londres: Ridinghouse, 2010, p. 103.

¹⁸² *Ibid.*, p. 261.

¹⁸³ Osborne, Peter, "The Kabakov Effect: 'Moscow Conceptualism' in the History of Contemporary Art", in *Afterall*, nº 42. Londres: Outono-Inverno 2016, p. 113.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 115.

estudo historiográfico dos programas artísticos conceptualistas deve ter em consideração factores de demarcação geográfica, política e social para a compreensão do modo como cada artista empregou dispositivos tradicionalmente adjudicadas aos conceptualismos, e não decair a sua análise na dicotomia clássica de centro/periferia, sinónimo de uma categorização das obras como originais e derivativas.

Neste sentido, enquanto, por exemplo, no conceptualismo russo a utilização de meios linguísticos e textuais não tem uma intenção de combater directamente discursos estéticos formais que encabeçaram certas concepções modernistas, como nos EUA- cujos pressupostos eram pouco conhecidos nessa região-, funciona primariamente como delator dos processos que definiam toda a cultura soviética, instituída na sua maioria sob textos ideológicos e propagandísticos do regime comunista¹⁸⁵. O conceptualismo russo apresentou-se assim numa dimensão de oposição política, mais do que contra qualquer sistema artístico em vigor, se bem que o realismo pictórico defendido pelos quadros principais do governo não deixasse de ter sido criticado. É em oposição à segura ideológica e política do regime soviético que os artistas conceptuais russos vão introduzir componentes de forte humanismo na sua produção, que levou ao historiador de arte Borís Groys a designá-lo por “*Moscow Romantic Conceptualism*”¹⁸⁶. Deste modo, enquanto o conceptualismo norte-americano propunha uma dimensão anti-greenbergiana; o conceptualismo russo vai defrontar-se com o modernismo estatal, regido por um Realismo Socialista¹⁸⁷.

Não obstante, a conexão do conceptualismo americano a determinações exclusivamente de oposição a modelos teóricos formais conexos ao *modernismo estético* devem ser tomados igualmente em consideração. Como se procurou demonstrar anteriormente, há fracções artísticas no seu interior que aglomeram um debate social e político às tradicionais nomenclaturas conceptualistas - de debate meta-artístico -, mostrando a heterodoxia dos conceptualismos dentro do mesmo contexto geográfico, no

¹⁸⁵ Groys, Borís, “Communist Conceptual Art”, in Groys, Borís; Junco, Manuel Fontán del; Hollein, Max (ed.), *Total Enlightenment Conceptual Art in Moscow 1960-1990*. Madrid: Fundación Juan March, 2008, p.31.

¹⁸⁶ Groys, Borís, “Moscow Romantic Conceptualism”, in Groys, Borís; Junco, Manuel Fontán del; Hollein, Max (ed.), *Op. cit.*, p. 319-320.

¹⁸⁷ Para uma análise mais profícua entre o conceptualismo russo e o conceptualismo norte-americano, vide Hillings, Valerie L., “Where is the Line Between Us?: Moscow and Western Conceptualism in the 1970s”, in Rosenfeld, Alla (ed.), *Moscow Conceptualism in Context*. Londres: Prestel, 2011, pp. 260-283.

qual apresenta diversas facções teóricas, que impossibilitam qualquer determinação em delimitar o conceptualismo como um movimento artístico, com intenções programáticas coevas¹⁸⁸. A mesma obra pode inclusive conter simultaneamente várias vertentes, comprometendo dogmas estéticos, políticos e/ou sociais. Muitos artistas conceptuais procuravam, deste modo, não apenas desestabilizar concepções artísticas, como re-equacionar os paradigmas sociais firmados e institucionalizados após a Segunda Guerra Mundial, centrados em determinações positivistas, que concebiam a História sob uma linha discursiva apenas à idealização do progresso, em percepções unívocas¹⁸⁹.

Os exemplos anteriores permitem intuir que o estudo das diversas dinâmicas conceptualistas deve depender de uma análise dos desenvolvimentos independentes e estratégias adoptadas em diferentes contextos geográficos, assim como por outros factores, tais como: as relações entre os artistas conceptuais e a sua formação social e artística; as tradições estéticas dominantes e residuais contra as quais os artistas conceptuais reagiram; o papel das instituições artísticas e estatais na produção artística; as linhas ideológicas oficiais; e os movimentos sociais e forças históricas nas suas manifestações globais e locais que actuaram contra as vanguardas estéticas¹⁹⁰. As conclusões que Partha Mitter tece em relação aos modernismos podem, deste modo, ser igualmente aplicadas e evidenciadas nos conceptualismos: são as múltiplas possibilidades locais que permitem iluminar melhor os seus processos globais, ao contrário de uma grande narrativa global cujas estruturas constituem apenas uma perpetuação das relações de poder¹⁹¹.

Seguindo estas prerrogativas, os próximos capítulos focar-se-ão na produção artística experimental em Portugal durante a década de 1970, sobretudo num conjunto alargado de artistas ligados aos projectos curatoriais de Ernesto de Sousa, e que têm vindo a ser associados, pela historiografia nacional, a processos anti-modernistas, de desmaterialização da obra de arte e aos conceptualismos. Embora estes três paradigmas sejam analisados separadamente, não há o intuito de diferenciá-los - visto qualquer obra

¹⁸⁸ Cf. Vicent Bonin, “Lucy R. Lippard’s Writing in and around Conceptual Art, 1969-73”, in Morris, Catherine; Bonin, Vicent (ed.), *Op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁹ Morris, Catherine; Bonin Vicent, “An Introduction to Six Years”, in Morris, Catherine; Bonin, Vicent (ed.), *Op. cit.*, p. XVI.

¹⁹⁰ Bird, Jon; Newman, Michael, “Introduction”, in Bird, Jon; Newman, Michael (ed.), *Op. cit.*, p.6.

¹⁹¹ Mitter, Partha, “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery”, in *The Art Bulletin*, vol. 90, nº 4. College Art Association, Dezembro 2008, p. 541.

sob escrutínio poder encabeçar qualquer um deles -, mas perceber que o seu uso de modo acrítico e unívoco acarreta somente uma leitura precária da heterodoxia de propostas em que afluem, privilegiando artistas e obras que se coadunam visivelmente com o contexto internacional, e descurando outros, que embora conexos a intenções semelhantes, detêm características que se afastam dos dogmas tradicionalmente impostos aos paradigmas em questão.

Capítulo Dois - “Do Vazio à Pró-Vocação”, ou a égide do anti-Modernismo.

O conceito de anti-modernismo empregue no título do presente capítulo procede, dentro da formulação discutida na introdução, a partir da teoria desenvolvida por Thomas McEvelley. A sua carga semântica pressupõe uma dimensão de oposição à teoria modernista institucionalizada no contexto espaço-temporal a que reporta. Se as dinâmicas modernistas foram múltiplas, impossibilitando uma teorização homogênea, existiram, por outro lado, sistematizações que se sobrepuseram institucionalmente às restantes. Neste sentido, para se compreender os desdobramentos contextuais dos anti-modernismos importa mencionar os modelos teórico-práticos prevaletentes em relação aos quais desvinculam-se, de modo a engendrar dinâmicas artísticas alternativas. Contudo, práticas de contraposição aos modelos estéticos predominantes vigoraram em diversas conjunturas temporais adjudicadas a estímulos artísticos pendentes aos modernismos¹⁹². Este preceito implica que a aplicação historiográfica do termo em questão carece invariavelmente de uma contextualização e explicitação conjuntural, em consequência de ser admissível a um vasto lapso circunstancial, o que dificilmente suporta qualquer tentativa de sistematização do mesmo. Anti-modernismo constitui, deste modo, um termo que apenas se pode nomear a partir de contextos específicos, e que não pode granjear uma autonomia em relação a configurações espaço-temporais sob pena da sua putativa opacidade.

Por outro lado, se as práticas associadas ao anti-modernismo das décadas de 1960 e 1970 procuram alienar-se das dinâmicas modernistas institucionalizadas, pertencentes a uma ideia de especificidade disciplinar essencialista e de hierarquização dos *mediums*, não cessam a reactivação de certos postulados das vanguardas do início do século XX, que haviam sido deixados em suspenso dentro das grandes narrativas propensas a explicações formalistas¹⁹³. O termo anti-modernismo, quando aplicado nesta inter-relação, denota um carácter circunstancial, ao englobar certas práticas

¹⁹² Sobre esta questão vide Buchloh, Benjamin H.D., “The social history of art: models and concepts”, in Foster, Hal; Krauss Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.; Joselit, David, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁹³ O desenvolvimento teórico destes paradigmas, e das discussões que suscitam dentro da historiografia artística, é apresentado no capítulo anterior.

obstantes às teorias estéticas instituídas, mas que quando colocadas em perspectiva histórica constituem por si mesmo uma série de postulados modernistas, embora de contornos particulares. O fulgor deste termo reside, neste sentido, na necessidade que denota em apenas determinar-se a partir do encadeamento discursivo a que alude o conjunto de obras e artistas que decaem sob os seus prognósticos. Embora este conceito até aqui ter sido recorrentemente associado a um certo antagonismo para com práticas discursivas centradas no campo das artes visuais, é importante re-equacionar esta prerrogativa doravante. Se, como se tentou explicitar no capítulo precedente, o modernismo pode compreender uma série de pressupostos heterodoxos e plurais, desenvolvendo-se em múltiplas vias, dependendo do território e do período temporal a que se reporta, também as práticas de insurreição em relação aos discursos institucionalizados desvelam uma pluralidade de visões e posicionamentos, que podem induzir exclusivamente a determinações estéticas ou deter-se sobre uma variada panóplia temática, que pode concernir tanto dimensões de pendor político, social, económico, entre outras, ou amolgar nas suas determinações vários destes factores simultaneamente. Deve-se, neste sentido, analisar o contexto em que despontam estas práticas para compreender o modelo modernista em relação ao qual se distanciam. A aplicabilidade do termo anti-modernismo não deve pois sucumbir a uma concepção monolítica, que concerne exclusivamente uma leitura discursiva, mas deve deter uma disposição de abertura a diferentes configurações espaço-temporais, e entrever a pluralidade de abordagens existentes dentro de cada contexto. O termo anti-modernismo deve assim aludir um campo vasto de práticas anti-institucionais desenvolvidas no seio da produção artística.

A aplicação deste termo à conjuntura artística nacional dos anos 1970 não foi possível de localizar em nenhum ensaio ou estudo historiográfico examinado. Contudo, é recorrente a ressurgência de uma denominação que se lhe aparenta, a de anti-arte. Embora a noção de anti-arte abarque um leque de práticas muito mais abrangente que o de anti-modernismo, a similaridade que delongam, na demanda em impugnar os modelos então predominantes, faculta a sua assimilação a propósitos análogos. Estas práticas de contestação artística têm sido usualmente acopladas ao círculo de artistas associados aos empreendimentos expositivos de Ernesto de Sousa durante a década em

questão, sobretudo por este crítico aplicar o termo de anti-arte em diversos dos seus ensaios teóricos analisados adiante.

O emprego terminológico de anti-modernismo ao contexto artístico português da década de 1970 pressupõe assim uma conscientização das premissas teóricas que se procuraram imputar na secção *Do Vazio à Pró-Vocação*, comissariada por Ernesto de Sousa, aquando da realização da EXPO-AICA¹⁹⁴-SNBA 1972. Esta exposição constituiu um marco na dinamização da crítica de arte em Portugal, que se havia iniciado em 1967 com a realização do I Encontro de Críticos de Arte Portugueses e a consequente reestruturação da secção portuguesa da AICA em 1969, pelas mãos de José-Augusto França. Segundo Patrícia Esquível, a profissionalização da crítica de arte em Portugal, “*repercute-se na forma como o crítico se afirma e actua. Ele não é já somente aquele que emite uma opinião, tece comentários, julga ou analisa as obras num jornal ou numa revista; ele próprio pode ter um papel na encenação das obras expostas, influência no contexto da sua aparição ao público*”¹⁹⁵.

Esta nova dimensão da crítica em Portugal será bastante visível, por exemplo, na programação levada a cabo pela Galeria Quadrante, inaugurada em 1966, que, sob a direcção do artista plástico Artur Rosa, organizou exposições comissariadas por diversos críticos de arte, subjugadas a temas escolhidos consoante os critérios pessoais de cada um. Exemplo desta prática é a exposição *Objecto*, realizada em Outubro de 1968 e comissariada por Francisco Bronze, que procurou reflectir sobre o modo como as dinâmicas artísticas estavam a direccionar-se para a objectualização da obra de arte. Nas suas palavras, “*a imagem tridimensional que o Objecto possibilita melhor vem responder, na verdade, às necessidades visuais do homem moderno. Com efeito, este é solicitado no seu dia-a-dia por demasiados estímulos visuais, e desse bombardeamento da visão por milhares de imagens resulta necessariamente um cansaço ante a imagem clássica*”¹⁹⁶.

O debate acerca da objectualização da arte prolongou-se nos anos seguintes, enformando o segundo número da revista *Colóquio/Artes*, publicado em Abril de 1971,

¹⁹⁴ Associação Internacional de Crítica de Arte.

¹⁹⁵ Esquível, Patrícia, “Anos 60, Anos de Viragem. O Novo Poder da Crítica”, in Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha; Maia, Maria Helena (coord.), *Arte & Poder*. Lisboa: I.H.A., 2008, p. 336.

¹⁹⁶ Bronze, Francisco, “Para onde vai a Arte? O que será a Arte no Futuro?”, in *Objecto* (cat.). Lisboa: Galeria Quadrante, 1968, [sem paginação].

no qual figuraram dois ensaios sobre esta temática, *O Objecto Operatório* e *Objecto sem Pintura e Pintura como Objecto*, assinados respectivamente por José-Augusto França e Eduardo Lourenço¹⁹⁷. Em ambos há uma apetência para enunciar a objectualização da arte como uma fase, dentro da linha histórica a que se propõem, que antecede e orienta a produção artística para um ênfase em determinações conceptualistas, encaradas com cepticismo, sobretudo nas palavras de Eduardo Lourenço, quando alega que “*a redução ao absurdo deste titanismo - junto do qual os de Miguel Ângelo ou de Picasso são infantis - é-nos dada pela «arte conceptual», a manifestação mais triste do imaginário ocidental, a antiga Beleza sugerida pela simples definição verbal do gesto ou acto que deve suscitá-la. É o fim dos fins?*”¹⁹⁸. O que subjaz este antagonismo é o modo como ambos os autores reduzem os conceptualismos a uma única via formal, ligada às práticas linguísticas de Kosuth e do grupo inglês *Art & Language*, ao mesmo tempo que coincidem, como aponta Miguel Leal, “*na constatação de uma crise das disciplinas artísticas tradicionais, em especial da pintura, mas parecem mostrar também um desencanto relativamente a algumas práticas aparentemente transgressoras. Na realidade, esta constatação ilumina a cultura de crise com que quis enquadrar a ideia de vanguarda, mas toda a argumentação está ainda demasiado enquistada numa visão da arte que procura manter o objecto artístico como algo de autónomo, impedindo a sua dissolução no real*”¹⁹⁹.

É possível perceber a partir destes artigos que embora exista um esforço de posicionamento reflexivo face à produção artística sua contemporânea, a maioria das reflexões destes críticos pendiam para uma estrutura teórica de evidente matriz surrealista e propensa a modelos franceses²⁰⁰. Esta ideia de Paris como principal centro artístico leva ao estabelecimento de uma análise historiográfica que firma um atraso endémico na produção nacional, personificada nas teorias de José-Augusto França, nas quais “*a eleição de Paris como único polo de cosmopolitismo e modernidade bem como o entendimento da arte moderna enquanto caminho para a abstracção,*

¹⁹⁷ Lourenço, Eduardo, “Objecto sem Pintura e Pintura como Objecto”, in *Colóquio / Artes*, Lisboa, nº 2 - Abr. 1971, p. 5-9. França, José-Augusto, “O Objecto Operatório”, in *Colóquio / Artes*, Lisboa, nº 2 - Abr. 1971, p. 10-18.

¹⁹⁸ Lourenço, Eduardo, *op. cit.*, p. 8.

¹⁹⁹ Leal, Miguel Teixeira da Silva, *Op. cit.*, p. 114.

²⁰⁰ Pelayo, Maria Raquel, *Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal 1968-1974* (tese policopiada). Porto: Faculdade de Letras, 1999, p. 60.

fundamentalmente assente na pintura, levou à cegueira face a propostas artísticas fora do cânone evolutivo eleito como único modelo possível, vendo-as antes como manifestações de atraso cultural”²⁰¹.

Por outro lado, é igualmente visível, na elaboração teórica de alguns críticos portugueses, nas décadas de 1960 e 1970, a perpetuação da análise da produção artística nacional através da dicotomia abstracção/figuração, que havia dominado a década de 1950. Esta posição pode ser exemplificada mediante exposições como a que se realizou na Universidade de Salamanca em 1973, comissariada por Rui Mario Gonçalves, intitulada por: *Pintura Portuguesa de Hoy. Abstractos y Neofigurativos*. É ainda por meio deste crítico que se realizam em 1975 outras duas exposições que procuravam inquirir sobre esta abordagem: *Figuração Hoje?* e *Abstracção Hoje?*, ambas realizadas na Sociedade Nacional de Belas-Artes (SNBA). Predispostas a uma renovada compreensão destes termos críticos, ambas as exposições apresentaram nos seus catálogos diversas respostas dos artistas plásticos aí expostos, mas que não deixam de perpetuar um modelo classificativo que já não correspondia à realidade artística nacional²⁰². Neste sentido é bastante perspicaz a resposta que E. M. de Melo e Castro cede no catálogo da exposição *Abstracção Hoje?*. Questionado a respeito do que seria na sua opinião a abstracção na década de 1970, responde que “*como regulador das tensões polares entre figuração e abstracção está toda uma realidade de linguagem e comunicação que faz da pintura a «coisa mental» que ela na verdade sempre foi, quer como escrita representativa de figuras num contexto, quer como escrita substantiva de contextos*”. Continuando, numa defesa que evoca práticas da poesia experimental, “*o carácter de escrita (de comunicação por sinais codificados traçados numa superfície) transfere a questão para um outro plano, onde as tensões se diluem: o plano*

²⁰¹ Santos, Mariano Pinto dos, “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte Em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência”, in *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, nº 1, 2005, p. 80.

²⁰² O crítico de arte Fernando Pernes em 1970, num artigo intitulado “Sobre Arte e Política”, já havia procurado distanciar-se criticamente da dicotomia entre figuração e abstracção, alegando que “*ao inverso das múltiplas opiniões, não creio que o dilema essencial da arte contemporânea tenha estado alguma vez no contraste e inter-atração possível entre o figurativo e o abstracto ou, conforme se quis também, no conflito constructivismo/organicidade. A optarmos por um principio norteador dos estados de tensão na actividade criadora do século XX, antes o definiremos noutra zona estética e emocional que será a da arte e anti-arte*”. Pernes, Fernando, “Sobre Arte e Política”, originalmente publicado in *Jornal de Letras e Artes*, nº 273, Jan. 1970; republicado in Pernes, Fernando, *Dizer a Imagem. Antologia de Textos Críticos*. Porto: Fundação Serralves, 2015, p. 58.

conceptual. Aqui figurativo e abstracto não fazem mais sentido como opostos, ambos são articulações sintéticas pelas quais a semântica se instaura, e o homem se comunica”²⁰³.

As reflexões de E. M. de Melo e Castro podem assumir-se como uma porta de entrada para as questões em relação às quais nos debruçaremos doravante. Já não é sob a dicotomia figuração/abstracção que a produção artística nacional do final dos anos 1960 e início dos 1970 configura-se, mas sim num outro plano: a conceptualização da obra de arte e a alteração das prerrogativas estéticas até aí vigentes. Esta dimensão é desde de logo evidente no título que Ernesto de Sousa confere à secção que comissariou na EXPO-AICA-SNBA de 1972: *Do Vazio à Pró-Vocação*. Ambos os termos - *Vazio* e *Pró-Vocação* - são parte integrante no desenvolvimento teórico de Ernesto de Sousa, e complementam-se mutuamente: se *Vazio* corresponde à subversão dos modelos artísticos e teóricos instituídos, sobretudo na valorização hierárquica e essencialista estabelecida na categorização dos *mediuns*; *Pró-Vocação* perscruta a necessidade de o artista evidenciar no seu trabalho um posição perante a sociedade, avesso ao encerramento da obra em concepções fechadas de sentido unívoco. A obra deve ser *aberta* e permeável à valorização do espectador enquanto agente activo.

É num texto de 1969, publicado na *Vida Mundial*, intitulado “Renascimento do Teatro Total”, que Ernesto de Sousa explicita a sua formulação de *obra aberta*. Nas suas palavras, “*as concepções de uma obra aberta, de uma arte-participação, continuam nos nossos dias a proclamação dadaísta de uma antiarte. Seria fácil demonstrar que uma obra aberta (isto é, transportável de acordo com a liberdade, enfim concebida, ou conquistada, pelo respectivo utente) não corresponde às noções tradicionais, segundo as quais a obra de arte contém, em si, o seu próprio fim*”²⁰⁴. A obra de arte *aberta* remete, deste modo, para uma reactivação dos pressupostos dadaístas do início do século XX, na senda da propensa desmistificação da obra de arte e na quebra da

²⁰³ Melo e Castro, E. M. de, in *Abstracção Hoje?* (cat.). Lisboa: SNBA, 1975, p. 18.

²⁰⁴ Sousa, Ernesto de, “Renascimento do Teatro Total”, originalmente in *Vida Mundial*, nº 1588, 14 de Nov. de 1969; reimpresso in Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Ernesto de Sousa. Revolution My Body* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1988, p. 313.

passividade do espectador, complementar à revogação das fronteiras entre arte e vida²⁰⁵ e da hierarquização das disciplinas artísticas, defendendo que “*o quadro não consente moldura, e a escultura não consente plinto, que os separem do envolvimento que eles próprios contribuem para criar*”²⁰⁶. Neste sentido, a obra de arte deve inserir-se no espaço que a envolve, e promover simultaneamente o espectador como elemento estruturante, evitando uma barreira distintiva entre ele, o autor e a própria obra, numa concepção de *teatro total*²⁰⁷, que embebe nas leituras teóricas de Bertolt Brecht²⁰⁸.

Mas foi nos escritos de Umberto Eco que Ernesto de Sousa apropriou-se do conceito de *obra* aberta: aludindo à dimensão participativa do espectador nas obras de arte, Umberto Eco responsabiliza-o pela elaboração de novas leituras, furtando, deste modo, o estabelecimento das mesmas em descodificações unívocas e absolutas²⁰⁹. Neste seguimento, a produção artística deve promover a comunicabilidade, na qual “*a atitude do receptor em relação à mensagem faz com que a mensagem não permaneça já como um ponto final de um processo de comunicação (...). A mensagem torna-se a nascente de uma nova cadeia comunicativa e, portanto, uma fonte de informação possível. A mensagem é a fonte de uma informação que deve ser filtrada a partir de uma desordem inicial, que não é a desordem em absoluto, mas a desordem em relação a uma ordem anterior*”²¹⁰. O espectador infere-se assim como elemento estruturante, cuja responsabilidade perante a obra de arte deve ser total.

Foi esta ideia que Ernesto de Sousa procurou transferir para *Almada: Um Nome de Guerra*²¹¹ (1969), obra em que, através da inserção do acaso e da improvisação a partir de diversas projecções simultâneas de diapositivos e elementos fílmicos, bem

²⁰⁵ A procura de uma superação na distinção entre arte e vida é assinalada por Ernesto de Sousa em 1970 quando refere numa entrevista que “*é preciso acabar com a distinção entre arte e vida. Detesto “espectáculos”, detesto a arte... Só me interessa a vida... Gostaria da arte se toda a vida fosse arte... e é isso que deve acontecer*”. Sousa, Ernesto de, “Sobre o “*exercício de comunicação poética*” e muitas outras coisas”, entrevista concebida a Rui Nunes, impressa originalmente in *A Capital*, nº 880, 5 de Agosto de 1970; reimpressa in Wandschneider, Miguel; Freitas Maria Helena (coord.), *Op. cit.*, p. 168.

²⁰⁶ Sousa, Ernesto de, “Renascimento do Teatro Total”, *op.cit.*, pp. 313-314.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 314.

²⁰⁸ Para uma análise mais detalhada das ligações entre Ernesto de Sousa e Bertolt Brecht *vide* Santos, Mariana Pinto dos, *Vanguarda & Outras Loas. Percursos Teóricos de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, pp. 79-83.

²⁰⁹ Eco, Umberto, *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 2009, pp. 39-40.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 150.

²¹¹ Sousa, Ernesto de, “Três anos à espera de *Almada*: Ernesto de Sousa no banco dos réus”, entrevista concebida a Lourdes Féria, originalmente publicada in *R&T*, nº 880, 20 de Maio de 1972; reimpresso in Wandschneider, Miguel; Freitas Maria Helena (coord.), *Op. cit.*, p. 198.

como de várias fontes sonoras, o *processo* é valorizado em detrimento da obra finalizada²¹², à data configuração primordial na percepção da arte pelos teóricos formalistas, encabeçados internacionalmente por Clement Greenberg. É nesta ideia de *work in progress* que Ernesto de Sousa insistirá. Importa igualmente referir que a incorporação dos espectadores na obra de arte permitiu a Ernesto de Sousa entoar que o “*denominador comum naquilo que penso fazer: é comunicar*”²¹³, vínculo que se radica coerentemente na teoria da *obra aberta* de Umberto Eco, assim como no conhecimento das práticas Fluxus que Ernesto de Sousa adquire no final dos anos 1960 através do *Expanded Arts Diagrama* de George Maciunas, e na sua participação nos *Undici Giorni di Arte Colectiva*, em Pejo, na Itália.

Em 1969, nos referidos encontros *Undici Giorni di Arte Colectiva*, Ernesto de Sousa vai igualmente reconfigurar as suas concepções acerca do papel do artista, termo que substituirá então por o de *operador estético*, putativo, na sua formulação, de engendrar, parafraseando Sandra Vieira Jürgens, “*a recusa da concepção romântica e a definição tradicional de artista orientada por áreas de especialização e adesão a uma visão totalitária dessa função bem como à experiência da prática artística enquanto intervenção colectiva, questões que (...) haviam estado também na ordem do dia no âmbito da acção do Art Workers Coalition, e um pouco por todo o contexto artístico internacional, fosse em debates teóricos sobre a aplicação da ideologia marxista - substituição dos termos de arte e artista pelos de produção e trabalhador - fosse através da prática efectiva dos criadores*”²¹⁴. O termo evoca ainda uma desestabilização na divisão da arte em disciplinas artísticas, cuja hierarquização implicava um encerramento expressivo que importava combater. Mariana Pinto dos Santos, completando estas ideias, refere que se encontra implícito no termo uma noção de que “*a separação entre artista e crítico de arte, ou entre artista e historiador de arte, ou*

²¹² Sousa, Ernesto de, “Almada. Um Nome de Guerra”, in *Pintura & Não*, nº 3, Agosto de 1969, p. 192.

²¹³ Sousa, Ernesto de, “Ernesto de Sousa: A Procura Inquieta”, entrevista concebida a Artur Fino, originalmente publicada in *Litoral*, nº 784, 15 de Nov. de 1969; reimpresso in Wandschneider, Miguel; Freitas Maria Helena (coord.), *Op. cit.*, p. 191.

²¹⁴ Jürgens, Sandra Vieira, *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 242.

entre artista e dinamizador cultural, tinha também pretexto e enquadramento para desaparecer”²¹⁵.

A alteração dos pressupostos constitutivos da obra de arte e do papel do artista, aqui evidenciados, vão servir de permeio à formulação do conceito de *Vazio*, conectado com um outro na prática teórica de Ernesto de Sousa: o de *Zero*. Ambos implicam uma rasura no enquadramento teórico do modernismo *medium-specific*, que conferia prioridade à concepção distintiva e essencialista das disciplinas artísticas, hierarquizando-as numa ressonância atemporal de obra única, cuja investigação prática deveria engendrar a formulação de postulados ontológicos. É nesta circunstância que a concepção de *anti-arte* tem um papel determinante, por implicar uma demarcação em relação a esse modelo teórico prevalecente, que impunha determinações disciplinares e parâmetros fixos do que seria *Arte*. Neste prisma, tudo o que se desviava das noções monolíticas que infligiam essas convicções formalistas constituiria portanto uma prática anti-artística.

O *Vazio* extrapola-se, deste modo, como um recomeço, como a possibilidade criativa em *liberdade*, na qual deveriam coexistir todos os materiais e formas artísticas em igualdade, embora demitindo os *mediuns* artísticos consagrados por regulamentarem-se segundo pareceres ideologicamente comprometidos²¹⁶. O *Vazio*, que Ernesto de Sousa considerava enquanto categoria verdadeiramente moderna, tem a sua raiz na prática do *ready-made*, sinal da escolha empenhada do operador estético que marcou “*um momento raro e difícil da indiferença estética e o assinalar da liberdade como obra de arte... Esta ideia fecundíssima está na origem de todas as actuais investigações de vanguarda. E são muitos os respectivos caminhos... Entre estes a descoberta e eleição do vazio. Em qualquer dos casos trata-se «de tirar ao que já não*

²¹⁵ Santos, Mariana Pinto dos, *Op. cit.*, p. 169. Nas palavras de Ernesto de Sousa, com o emprego do termo operador estético “*a velha concepção romântica do artista criador, único e privilegiado, não é só posta em causa pelo domínio de uma tecnologia urbana invasora, mas também por outras necessidades colectivas mais profundas*”. Ernesto de Sousa, “Chegar Depois de Todos com Almada Negreiros”, artigo originalmente publicado in *Colóquio*, nº 60, Out. de 1970; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 83.

²¹⁶ Dentro do pensamento teórico de Ernesto de Sousa, esta componente ideológica era um apanágio burguês, como o próprio refere: “*Vanguarda no domínio estético é uma vasta operação de rotura da ordem (estética) burguesa. Essa rotura tem a sua história, mas sobretudo uma rigorosa consciência estrutural, ainda aberta. (Enquanto à ordem estética burguesa corresponde uma estrutura fechada)*”. Sousa, Ernesto de, “Quanto custa a vanguarda?”, originalmente publicado in *Vida Mundial*, nº 1833, 31 de Out. de 1974; reimpresso in Wandschneider, Miguel; Freitas Maria Helena (coord.), *Op. cit.*, p. 303.

tem»: o vazio é uma resposta à obsolescência de todos os sentidos”²¹⁷. Será esta ideia de *Vazio*, enquanto elemento positivo, que se pode assinalar igualmente na carga metafórica do *Zero*, acento, nas palavras de José Miranda Justo, da “*abertura ao que ainda não estava descoberto, ao que permanecia oculto pela própria separação disciplinar*”²¹⁸.

A dimensão significativa em torno do *Vazio* e do *Zero* pode ser melhor compreendida se recorrermos à enunciação do *grau zero da escrita* por Roland Barthes. Segundo este teórico, a escrita modernista havia-se centrado numa exploração formal da palavra, uma dimensão que omitia qualquer traço de humanismo e descurava a ligação comunicativa entre as pessoas, a favor da mecanicidade da própria estrutura semântica autónoma da linguagem²¹⁹. Catalisadora de estilos, a escrita modernista perpetuou algumas estruturas ideológicas que estavam adjacentes à Literatura, promotoras de uma ordem fixa e unilateral. É contra esta estrutura literária que a *escrita branca* procura reagir, sustentando um vazio legítimo de modo a incrementar a comunicabilidade entre o escritor e o leitor. Segundo Barthes “*a escrita reduz-se então a uma espécie de modo negativo em que os caracteres sociais ou míticos de uma linguagem são abolidos a favor de um estado neutro e inerte da forma; o pensamento conserva assim toda a sua responsabilidade por um compromisso acessório da forma numa História que não lhe pertence. (...) Se a escrita for verdadeiramente neutra, se a linguagem, em vez de ser um acto incómodo e indomável, atingir o estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra face ao vazio do homem, então a Literatura é vencida, a problemática humana é descoberta e transmitida sem cor, o escritor é irremediavelmente um homem honesto*”²²⁰.

Barthes propõe recomeçar, um recomeço que deve ser total, consequente na reformulação dos códigos linguísticos institucionalizados. Esta concepção é igualmente visível em Ernesto de Sousa, apregoador da conveniência da arte para a *revolução total*, que, por sua vez, deveria suceder-se em equivalência nas estruturas criativas, sociais e

²¹⁷ Sousa, Ernesto de, “Fernando Calhau e o Vazio como Angústia”, originalmente publicado in *Colóquio/Artes*, nº 27, Abril de 1976; republicado in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 134.

²¹⁸ Justo, José Miranda, “Posfácio. Ernesto de Sousa: «O Fim do Mundo» ou Depois da Tautologia”, in Sousa, Ernesto, *Op. cit.*, p. 300.

²¹⁹ Barthes, Roland, *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2015, p. 46.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 69-70.

políticas; uma arte que devia ser globalmente comprometida, sem que isso signifique a criação de novos postulados estéticos velados. Como Ernesto de Sousa assume, “*o meu interesse pelas actividades de vanguarda, em matéria de artes, está profundamente ligado a esta preocupação revolucionária. Não penso que seja possível desligar uma coisa da outra. Não concebo que se possa ter um interesse, um objectivo, uma preocupação e até uma paixão revolucionária, global, inclusive política, sem se pensar na transformação dos nossos meios de comunicação, de expressão, portanto, de transfusão da arte, daquilo a que chamamos Arte. As actividades artísticas, tal como têm sido desenvolvidas, são actividades burguesas ou, pelo menos, que trazem em si restos do passado*”²²¹.

O termo *Pró-Vocação* entra, deste modo, em equação, implicando a reformulação dos pressupostos formalistas de obra única, atemporal, autónoma e centrada na ontologia das disciplinas artísticas²²². A obra de arte deveria, ao invés, ser contextual, promotora de comunicação e distanciar-se das normas instituídas, método que faculta por extensão mecanismos de revisão dos próprios padrões sociais e políticos. Sistematizando, nas palavras de Sandra Vieira Jürgens, “*Ernesto de Sousa refere-se não a uma Provocação entendida enquanto crítica gratuita, acto negativo, mas uma pró-vocação como actividade crítica, de questionar de intervir*”²²³. É importante evocar que Portugal viveu até 1974 sob os auspícios de um governo ditatorial, onde a liberdade de expressão era ainda uma miragem, mesmo com a instauração da *primavera marcelista*, implantada em 1968, que havia prometido uma maior liberalização política. O uso reiterado do conceito de burguesia dentro dos escritos de Ernesto de Sousa evidencia esta dupla oposição. Por um lado, preserva práticas anti-burguesas desenvolvidas por teóricos de cunho marxista, que associavam

²²¹ Sousa, Ernesto de, “Estou convencido de que não há senão uma revolução total”, entrevista originalmente publicada in *Diário Popular*, 6 de Maio de 1975; reimpressa in Alves, Isabel (org.), *Ernesto de Sousa. Oralidade, Futuro da Arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras, 2011, pp. 113-114.

²²² Este sentido de *Pró-Vocação* foi usado em diversos momentos e por diversas personalidades artísticas durante a década de 1970 em Portugal. Um exemplo desse perdurar pode ser encontrado no *Manifesto de Vigo*, assinado em Valadares a 19 de Agosto de 1974, por Pierre Alain Hubert, João Dixo, Miloslav Moucha, Carlos Barreira, Serge III Oldenburg, Egídio Alvaro, Dan Azoulay, Tomek, e Zbigniew Warpechowski. Num dos pontos salientados neste manifesto estes artistas e críticos definem que o seu trabalho “*possui poder de provocação porque inquieta o meio artístico e, marginalmente, a ordem estabelecida*”. “Manifesto de Vigo”, reimpresso in *Porto 60/70. Os Artistas e a Cidade* (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Edições ASA, 2001, p. 257.

²²³ Jürgens, Sandra Vieira, *Op. cit.*, p. 252.

este grupo social a uma imposição racionalista e positivista de divisões disciplinares que alimentavam os seus privilégios, incutindo práticas formais de visualidade e percepção do artístico²²⁴. Por outro lado, permite um distanciamento em relação ao governo ditatorial português, que, como aponta Artur Portela, representava “*uma expressão da burguesia, em diversas e sucessivas combinações políticas, isto é, culturais*”²²⁵. Ao promover a dissuasão para com práticas associadas à burguesia, Ernesto de Sousa, como diversos críticos e artistas desta década, como das anteriores, procurava ao rejeitar modelos artísticos formalistas, de separação disciplinar, e que confinavam obras e artistas a uma autonomia transcendental, desestabilizar, por intercalação, o próprio sector político e social vigente. A solicitação de engrenagens anti-artísticas ou anti-modernistas, quando inculcadas a obras e artistas do início dos anos 1970, deve portanto ter em consideração esta dupla face de distanciamento para com modelos convencionais e institucionais tanto ao nível artístico como político e social.

Estas concepções teóricas podem corporalizar-se nas obras de arte sob diversas dimensões e propostas. Algumas desses desdobramentos podem ser analisados a partir das obras expostas na secção *Do Vazio à Pró-Vocação*, comissariada por Ernesto de Sousa em 1972. Nela estão presentes os seguintes *operadores estéticos*: Lourdes Castro, João Vieira, Ana Vieira, Fernando Calhau, Carlos Gentil-Homem, Helena Almeida, Nuno de Siqueira, Alberto Carneiro, Eduardo Nery e António Sena. Devido ao carácter do presente trabalho, com limitações físicas e temporais, não é possível abordar todas as obras expostas, todavia procuraremos analisar as que melhor evidenciam as características *anti-modernistas* propostas anteriormente.

²²⁴ Um exemplo desta oposição à burguesia pode ser denotado nos escritos de Herbert Marcuse, nos quais podemos encontrar uma constante reiteração na promoção de práticas artísticas que se rebelem contra a ordem estabelecida pelos ditames de auto-legitimação burguesa - *vide* para o efeito por exemplo Marcuse, Herbert, *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2007. Para um estudo mais alargado desta questão *vide* Buchloh, Benjamin H.D., *Op. cit.*, pp. 22-31.

²²⁵ Portela, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, p. 136. Eduardo Lourenço corrobora esta associação quando refere que “*se nós observarmos a história política do Ocidente, pelo menos a partir de 1917, como a história de uma burguesia em diversas fases de adiantamento, que se defende com unhas e dentes de uma perspectiva anunciada pela revolução [russa] de 1917, não há dúvida nenhuma de que Salazar é um dos grandes teóricos dessa contra-revolução, e na medida em que a sociedade burguesa do Ocidente recusou até hoje o modelo soviético, é evidente que é sempre possível encontrar nos discursos de Salazar certo número de enunciados, de afirmações, que se encontram em qualquer líder da burguesia ocidental, mesmo naqueles que são líderes de estruturas democráticas autênticas que nós não possuímos*”. Eduardo Lourenço em entrevista a Mário Mesquita gravada em 1972, e publicada in Mesquita, Mário, *Eduardo Lourenço. Cultura e Política na Época Marcelista*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996, p. 54.

Lourdes Castro é representada através da obra *Sombras sobre lençol* de 1969, um lençol branco bordado à mão, com as dimensões de 300x240 cm, no qual era possível visualizar os contornos da *sombra* de uma figura feminina. Pertence a uma linhagem de trabalhos artísticos que remontam a 1963, nos quais a sombra apresenta-se enquanto traço indexical, prova da presença espaço-temporal de um *corpo*. Esta especificidade semiológica, associada habitualmente a uma leitura ontológica da imagem fotográfica²²⁶, pressupõe uma associação física a elementos materiais, animados ou inanimados. Nas obras em que Lourdes Castro se *apropria* de *sombras*, estas remetem habitualmente à figura humana, cujas características identitárias apenas podem ser definidas a partir da sua nomeação titular, em exemplos como *Sombra projectada de Costa Pinheiro* (1963), ou *Sombra projectada de Christo* (1964), ou através da associação a elementos objectuais, como a câmara de filmar em *Sombra projectada de André Morain com Linhof* (1968). No entanto, estes trabalhos assenhoraram-se igualmente de configurações inanimadas, como em *Ombre portée d'une valise* (1966), ou *Bandeja* (1967). Se numa fase inicial o seu suporte foi a tela, a partir de 1964 o pexiglas estabeleceu-se como material predilecto. Neste sentido, Guy Brett refere que, “*prescindindo da tela, optando por materiais transparentes, translúcidos ou cobertos de cor, Castro reinventou o retrato enquanto sombra, um traço imaterial de pessoas, fugaz e liberto de toda a potentesidade*”²²⁷. O pexiglas, devido à sua transparência, realça componentes espaciais da obra²²⁸, i.e., possibilita ao

²²⁶ Vide a este respeito por exemplo: Krauss, Rosalind, *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014, p. 15.

²²⁷ Brett, Guy, “Um Conto de Duas Cidades”, in Lourdes Castro/ Manuel Zimbro. *À Luz da Sombra* (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Assírio & Alvim, 2010, p. 21. Ivo Braz encaminha a sua análise desta obras por um caminho idêntico, assinalando que Lourdes Castro com este conjunto de trabalhos “*reformula os critérios tradicionais do retrato. A silhueta que vemos surgir é aparentemente impessoal, vazia de elementos identificadores. Esta condição genérica afasta a sujeição a uma identidade fixa, ideal e atemporal, para com a qual tendia o retrato clássico ao procurar apresentar a suposta essência do sujeito. Porém, o contorno fixa a presença do modelo guardando, por contiguidade física, um momento da vida do retratado. Através desta condição indicial -da presença de uma ausência- introduz-se a dimensão temporal da memória, tão importante para Lourdes Castro. A Sombra Projectada de René Bertholo é assim capaz de conter, através de um mínimo de elementos, o máximo do indivíduo: a sua vivência*”. Braz, Ivo, “Arte Não Erótica. Conjunturas estéticas e Regimes de Corporeidade na Arte Portuguesa (1887-1977)”, in Acciaiuoli, Margarida; Marques, Bruno, (coord.), *Arte & Erotismo*. Lisboa: Instituto de História de Arte, 2012, p. 253.

²²⁸ Lourdes Castro reconhece esta dimensão da sua obra quando refere que “*devido à transparência e à translucidade do plexiglas, as sombras tornaram-se mais ausentes e reprojectam-se na parede*”. Castro, Lourdes, [Sem título], in Lourdes Castro/ Manuel Zimbro. *À Luz da Sombra* (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Assírio & Alvim, 2010, p. 53. Sobre esta questão na obra de Lourdes Castro vide Chicó, Sílvia T., “Tempo e Circunstância”, in *Exaltação da Sombra. Lourdes Castro* (cat.). Lisboa: Galeria São Roque, 2013, pp. 8-9.

espectador uma visão completa do espaço circundante, manifestando a sua objectualidade.

Sombra e índice são duas associações através das quais se podem analisar estas obras de Lourdes Castro, correlacionados com dois postulados fundamentais à sua compreensão: a desmaterialização da obra de arte; e a interrupção das barreiras entre arte e vida. Se a demissão do uso da tela como suporte pictórico privilegiado já possibilita, por si mesma, uma distância em relação aos princípios de divisão disciplinar, que, no capítulo anterior, havíamos associado às teorias do modernismo *medium-specific*, os dois postulados mencionados abrangem ainda uma série de outras renúncias em relação às suas premissas teóricas. Em Portugal o modernismo *medium-specific* não deteve o peso teórico que usufruiu nas conjunturas artísticas anglo-saxónicas, nas quais Clement Greenberg apresentava-se como uma figura teórica de proa, como foi possível denotar no capítulo precedente. Todavia, é possível perceber no contexto nacional algumas correlações entre essa carga teórica e a defendida por José-Augusto França a partir dos anos 1950, na qual, como aponta Joana Cunha Leal, “*encontramos também, como seria de esperar, o essencialismo e o pressuposto de auto-referencialidade centrais para a crítica modernista que colocou a abstracção como destino maior da história da pintura (no discurso de França, não obstante, não encontramos a noção greenberguiana central da especificidade do medium)*”²²⁹.

Exonerando, deste modo, uma correlação directa entre ambas as teorias, é necessário equacionar o peso teórico que José-Augusto França começava a deter em Portugal sobretudo a partir da década de 1960. Se os artistas aqui analisados não procuraram contestá-lo directamente, não deixaram, por outro lado, de debater-se contra ideias semelhantes que abundavam entre a crítica nacional. Contudo, o grande cavalo de batalha contra o qual esta produção artística digladiou-se foi a arte oficial do Estado Novo, que insistia em perpetuar um ideário naturalista oitocentista, na qual reputava-se o uso preferencial dos suportes disciplinares tradicionais. Ao impugnar esta visão estética, os artistas contestavam igualmente as estruturas políticas e sociais, dimensão a

²²⁹ Leal, Joana Cunha, “Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso”, in *Arbor. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 190, nº 766. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, p. a-113.

que Ernesto de Sousa se referia como *revolução total*²³⁰. Mais do que uma oposição a qualquer teoria estética, os artistas nacionais, da década de 1960 e inícios da de 1970, procuram demarcar-se de uma conjuntura artística estatal, que não pode deixar de constituir por si mesma um *modernismo* de contornos específicos que, consequência do espaço que este trabalho dispõe, não poderemos analisar detalhadamente. Se este carácter de antagonismo político está presente em algumas das obras que analisaremos, não podemos todavia descuidar o peso da inquirição plástica a que conduzem simultaneamente.

Retornando à produção artística de Lourdes Castro, analisemos os postulados mencionados. A ligação entre arte e vida já havia estado presente na sua obra entre 1961 e 1963, anos em que apresenta uma série de obras conexas ao *readymade*. Nelas há uma apropriação de diversos objectos do quotidiano que são uniformizados cromaticamente sob tinta prateada. Como refere Helena de Freitas, “*nestes trabalhos a acumulação não transporta um efeito de saturação. Não se trata de devolver um mundo excessivo de imagens (como alguns artistas da Pop Art) mas pelo contrário de subtrair esses objectos à realidade, concedendo-lhes uma dimensão nova. A uniformidade cromática funciona como uma máscara. Os objectos sem rosto, acumulados e dissimulados, com os sentidos próprios à deriva, tornam-se indistintos e indiferenciados uns dos outros. A realidade apresenta-se transformada*”²³¹. Se aqui o processo de nomeação e apropriação de elementos pré-existentes é directa, pela sua presença física, nos trabalhos sobre a *sombra* este processo é outorgado de modo inverso, pelo registo *em negativo* dos contornos externos da *sombra* de um dado referente, no qual “*as projecções sobre o vazio, sobre o interior desse limite, são deixadas ao cuidado do espectador, encarregado de dotar os contornos de subjectividade*”²³². Todavia, em nenhum destes trabalhos, de apropriação do real, Lourdes de Castro descuidava completamente a destreza técnica do artista, como aconteceu em obras suas congêneres no contexto internacional, ou mesmo nacional como veremos. Neles é visível o controlo que a artista detém sobre os materiais, seja através da aplicação do prateado, ou no recorte do pexiglas. Em

²³⁰ Sousa, Ernesto de, “Estou convencido de que não há senão uma revolução total”, entrevista originalmente publicada in *Diário Popular*, 6 de Maio de 1975; reimpressa in Alves, Isabel (org.), *Op. cit.*, pp. 113-114.

²³¹ Freitas, Helena de, “O Duplo do Mundo”, in *Lourdes Castro* (cat.). Lisboa: CAMB, 2009, pp. 2-4.

²³² Oliveira, Filipa, “A Sombra como Origem”, in *L+arte*, nº 70. Lisboa: Abril 2010, p. 37.

Sombras sobre lençol esta marca autoral é noticiada pelo trabalho manual que o gesto de bordar implica.

Sombras sobre lençol prossegue na senda de aliar a arte à vida ao dispor a obra num ambiente banal e de uso diário, que pode ser usufruída por qualquer espectador dispondo-a sobre uma cama, intuito que é extrapolado, em 1973, através da sua industrialização no seguimento de uma encomenda da Fundação Woolmark. A proposta consistia na criação de cobertores de lã que seriam posteriormente vendidos em larga quantidade “nas grandes superfícies comerciais francesas. Lourdes Castro apresentou então três imagens em tamanho natural, uma para cada modelo de cobertor - de casal, com um par de corpos; de criança, com uma rapariga; e o individual, com uma jovem - que são aceites e entram em produção”²³³. Lourdes Castro havia ampliado a inserção destas obras no real recorrendo igualmente a regimes apensos à performance, demarcados logo em 1970, aquando da primeira apresentação dos seus *lençóis* na Galeria 111, em Lisboa. Como descreve Teresa Lima, “a exposição inicia-se precisamente quando Lourdes Castro se destapa e sai de entre os lençóis que a cobriam numa cama de ferro, exposta também ela na galeria. Sai o seu corpo da cama, ausenta-se o objecto, fica a imagem”²³⁴.

A diluição da obra de arte na vulgaridade do quotidiano possibilita inferir o segundo postulado da produção artística de Lourdes Castro mencionado anteriormente: a sua desmaterialização. Se esta noção é conferida a partir da reprodutibilidade a que a obra é submetida e na sua introdução em uso corrente, desmistificando a sua pretensa autonomia e unicidade, em obras anteriores haviam-lhes sido ainda apostoladas uma componente afecta à efemeridade²³⁵.

As obras de Lourdes Castro que melhor aludem a esta situação são *Sombra de Pierre Brochet projectada na parede* (1972), *Sombras Projectadas de Lourdes Castro e René Bertholo* (1964), e *Sombra na Areia* (1965). Enquanto as duas primeiras são desenhadas numa apropriação da parede como suporte, a terceira é desenhada sobre a

²³³ Leal, Miguel Teixeira da Silva, *Op. cit.*, p. 279.

²³⁴ Lima, Teresa, “Erotismo e Quotidiano. A Experiência Interior como Transgressão nos Lençóis Bordados de Lourdes Castro”, in Acciaiuoli, Margarida; Marques, Bruno, (coord.), *Op. cit.*, p. 194.

²³⁵ Otto Hahn refere mesmo que “a sombra é, para ela [Lourdes Castro], um pretexto para desmaterializar o corpo e os objectos.”. Hahn, Otto, [Sem título], in *Lourdes Castro. “Além da Sombra”* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1992, p. 79.

areia numa praia em Porto Santo, no arquipélago da Madeira. São obras temporais, de existência breve, exibidas actualmente apenas com recurso à captação fotográfica a que foram submetidas. Contudo, se nas duas primeiras obras esta duração poderia ter sido prolongada pela resistência característica do seu suporte, na terceira a brevidade existencial a que esteve sujeita é evidente e subordinada ao acaso, no sentido em que dependeu exclusivamente do arco temporal que decorreu entre a elevação do mar e a consequente submersão da obra na água.

A efemeridade da obra de arte, assim como a sua ligação à vida, é igualmente abordada nas obras de João Vieira apresentadas em *Do Vazio à Pró-Vocação: Expansões* (1971) e *Incorpóreo* (1972). A produção deste artista centrou-se durante a década de 1960 no uso do alfabeto latino como material plástico, cujo suporte predilecto era a tela. Neste cruzamento entre texto e imagem, a letra é, nas palavras de João Fernandes, “*utilizada precisamente a partir da reivindicação de uma sua liberdade semiótica, num exercício de transferência entre os códigos pictórico e textual, de modo a que da transliteração se obtenha um novo tipo de percepção visual da sua condição de signo. Os quadros de Vieira assumem-se como novas possibilidades de expressão de uma prática pictórica, nunca pondo em causa essa sua natureza como acontecia nas experiências letristas que se anunciavam como um verdadeiro manifesto para o fim da pintura e do quadro como possibilidade de expressão artística e criativa*”²³⁶. Esta extensão desmaterializadora apenas ocorrerá na obra de João Vieira no início da década de 1970, centrada em reconsiderar as (im)possibilidades do pictórico.

O *Espírito da Letra* (1970), que havia tomado lugar na Galeria Judite da Cruz, consistiu numa abordagem performista da obra de arte. A obra em si consistia numa série de caracteres alfabéticos tridimensionais, construídos em dimensões de 250x50 cm, posteriormente destruídos através da cooperação de crianças. O intuito em delapidar a obra de arte é aqui evidente, ampliado através da exposição de várias obras pictóricas numa sala contígua. Esta exposição seria designada por João Vieira por “exposição dura” em contraponto à “exposição mole” que decorreu no ano seguinte: *Expansões*. Se é novamente visível o recurso ao alfabeto, os materiais a que o artista se socorre

²³⁶ Fernandes, João, “A Letra e o Corpo na Obra de João Vieira”, in *João Vieira. Corpos de Letras* (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Edições ASA, 2002, p. 22.

abandonaram a sua rigidez anterior, preteridos a favor de espuma flexível - o poliuretano -, um material industrial que se distancia dos que até então se caracterizavam pela sua *nobreza artística*, putativo assim de empreender uma modificação diametral na especialização das disciplinas artísticas. Simultaneamente, esta obra indaga na activação do papel do espectador, que é convidado a deitar-se sobre ela e a trajá-la, como um conjunto de quatro modelos femininos deixou evidente ao desfilarem vestidas com alguns desses caracteres alfabéticos. Se o convite a uma participação do público era deixado aqui furtivamente, este poderia ainda tomar uma maior consciência da sua própria presença através das projecções de letras nas paredes, que se deslocavam mais rápido consoante o incremento do barulho produzido pelas vozes que se faziam sentir na sala²³⁷. Nas palavras de João Vieira a inserção do espectador no seu trabalho resumia-se do seguinte modo: “*Um artista pode querer ou não querer intervir directamente na sociedade. É uma opção que tem de fazer. Quando se fala em participação, pensa-se geralmente em sugestões intelectuais, sociais, políticas, etc. Para mim, a participação começa por ser sensorial e chegará fatalmente ao intelecto das pessoas*”²³⁸.

A intercalação do espectador na produção artística de João Vieira é ainda visível em duas outras obras: *Caixa Branca* (1971), um objecto construído a partir de tecnologia *low-tech* no qual o usuário era o principal responsável pela iluminação das letras ao accionar manualmente os seus interruptores; e na intervenção de João Vieira na exposição *Prémio Soquil-70* (Galeria Bucholz, 1971), onde apresenta “*uma tela que viria a destruir durante a inauguração. Os restos dessa pintura ficaram aí expostos, tendo por baixo uma pequena caixa com botões, que era realmente uma máquina eléctrica de produzir alfabetos, que esperava assim a contribuição de cada um na construção da obra*”²³⁹.

²³⁷ Cf. Palla, Maria Antónia, “A Arte é Uma Festa”, artigo publicado originalmente in *Século Ilustrado*, 19 de Junho de 1971; republicado in Sarmento, Julião (org.), *João Vieira. 25 de Trabalho. 1959-1984*. Lisboa: &ETC, 1985, pp. 21-22.

²³⁸ João Vieira citado a partir de Maria Antónia Palla: *Ibid.*, p. 22.

²³⁹ Leal, Miguel Teixeira da Silva, *Op. cit.*, p. 158.

Quanto a *Incorpóreo*, consistiu num ritual performático²⁴⁰, no qual uma mulher vestida de dourado despiu-se e entrou num *sarcófago* moldado em poliuretano rígido sob a forma de um corpo feminino. Após alguns momentos a mulher sai, veste-se e abandona o espaço. Embora nenhum elemento seja destruído durante o evento, esta obra é evocativa de um certo grau de desmaterialização, visto que a sua preservação temporal requer um registo fotográfico. A obra dita *original* apenas existiu dentro de um arco temporal definido, sobrevivendo para a posteridade através da sua documentação. Este género de eventos estava a ocorrer simultaneamente um pouco por todo o mundo, associados por RoseLee Goldberg a certas conjunturas conceptualistas, as quais implicavam uma experiência temporal, espacial e material directa da obra de arte, a desfavor da sua representação sob a forma de objectos perduráveis, e nas quais o corpo era o meio de expressão privilegiado²⁴¹. Neste ambiente, a performance consistiu o meio ideal de corporalizar conceitos artísticos, ao mesmo tempo que possibilitava ao espectador uma experiência frontal e simultânea com a produção da obra. Estas práticas artísticas foram ainda um forte indício do desengajamento em relação ao mercado de arte, visto que a sua mercantilização era obliterada pela falta de objectos putativos de serem comercializados²⁴².

Na obra que Helena Almeida expõe em *Do Vazio À Pró-Vocação, A Família* (1969), é igualmente visível uma pesquisa que se endereça a respeito das delimitações formais adjudicadas tradicionalmente às disciplinas artísticas, procurando demarcar-se delas através de uma abordagem irónica que recorre ao *kitsch*. Esta obra é constituída por quatro telas pintadas - duas a vermelho e duas a cor-de-rosa -, agregando em cada uma dois cilindros de tecido enchumaçados. Estas quatro telas são encimadas por uma outra onde se encontram pintadas quatro personagens, três femininas e uma masculina,

²⁴⁰ O uso do corpo no trabalho desenvolvido por João Vieira desde a década de 1960 é recorrente. Como aponta Verónica Metelo, “desde o despontar da década de sessenta o corpo está implicado, mediado pela letra, na pintura de João Vieira. Tornado presente por um gestualismo que imprime aos signos caligráficos quer a carga de índice de um acontecimento gerado pela dinâmica de um corpo-lugar, quer a carga de uma significação pictórica, plástica, visual. Ambas obrigam a uma reterritorialização do signo caligráfico, tornado domínio de experimentação, tomado como dispositivo-base de repetição no sentido da revelação de que o processo que nele se imprime poderá acarretar”. Metelo, Verónica Gullander, *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura. A Activação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. (tese policopiada). Lisboa: FCSH -UNL, 2007, p. 182.

²⁴¹ Goldberg, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2011, p. 152.

²⁴² *Ibid.*, pp. 152-153.

assim como quatro pequenos anjos, referência à pintura de temática mitológica e religiosa. Esta última tela é ornamentada com um tule cor-de-rosa e quatro pequenos arranjos florais, que, por sua vez, se encontram igualmente espalhados pelo chão. Esta obra pode ser relacionada com outras duas expostas em 1971 - numa individual de Helena Almeida na Galeria Judite Dacruz: *Primavera* e *A Noiva*. A tela tradicional sofre nestes três trabalhos uma desvirtuação, sendo-lhe anexada elementos do quotidiano, dilatantes das fronteiras disciplinares impostas pela teoria formalista à pintura e à escultura, que se deveriam remeter respectivamente à sua bi- e tridimensionalidade. Para mais, segundo Bernardo Pinto de Almeida, “a tela, a pintura, a própria cor são trabalhadas no sentido de obedecer a um puro impulso conceptual e desse modo a pintura furta-se a servir qualquer outro propósito de ordem subjectiva. A objectualização prepara o caminho da objectivação, acarretando assim a dissolução da relação subjectiva e desencadeando em seu lugar uma pura relação de corpos: movimentos da tela e movimentos do corpo, numa performance que integra ambos”²⁴³.

Esta reflexão já era evidente numa outra série de obras sem título de 1968, expostas na Galeria Buchholz. Nelas Helena Almeida expôs o reverso da tela, ou objectualizou os elementos pictóricos tradicionalmente isolados pela teoria formalista: as formas, a cor, e a planificação bidimensional. Contudo, como refere Ivo Braz, “a artista portuguesa, ao apresentar genericamente o que a pintura tem de mais específico, não cai num paradoxo, antes explora o “elo oculto” que existe desde da génese do “objecto” entre este e o pictórico. (...) Quando expõe uma tela virada para a parede, assim preservando a totalidade das suas possibilidades, Helena Almeida não está a fazer uma declaração antipintura, mas a demonstrar que a continuidade do pictórico depende da consciencialização de uma dimensão de potencialidade”²⁴⁴. Em 1969, a artista estende a objectualização da arte, e dos seus elementos essenciais, através da tridimensionalização do desenho, recorrendo para o efeito ao fio de crina.

Ao apensar novas potencialidades ao pictórico, ao invés do seu encerramento em ditames teóricos essencialistas, Helena Almeida adjudica uma outra coordenada ao seu trabalho: o papel activo que o espectador pode deter sobre as obras. Esta leitura

²⁴³ Almeida, Bernardo Pinto de, “Signos de uma escrita imóvel”, in *Helena Almeida. A minha obra é o meu corpo*. (cat.). Porto: Fundação Serralves, 2015, p.26.

²⁴⁴ Braz, Ivo, *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 29.

engendra-se a partir de *Tela rosa para vestir* (1969). A artista recorre aqui à fotografia, - *medium* que se integrará na sua produção com grande destaque a partir da década de 1970 -, para se auto-traçar com uma tela que memora as apresentadas em *A Família*, tanto pelos cilindros de tecido enchumachados, como pela cor rosa nomeada através do seu título. Se o facto da própria artista incorporar a tela possibilita leituras sobre a simbiose entre o operador estético e a obra²⁴⁵, essa acção pode simultaneamente sobejá-la e ser encarada como um convite endereçado ao espectador para auto-executá-la, submetendo essas obras a uma apreciação fenomenológica.

A apropriação de uma estética *kitsch* em *A Família* e *A Noiva*, remetida a temáticas sociais evidentes nos títulos das obras, é concomitante com o sarcasmo que a artista procurava promover em relação às doutrinas salazaristas, dentro das quais um dos pilares fundamentais era a família²⁴⁶, constituída fundamentalmente a partir da contracção e sacralização matrimonial. O *kitsch* era encarado nestes anos com certo desprezo, como se torna evidente na secção promovida por Salette Tavares para a EXPO-AICA de 1972, denominada por *Kitsch*. As considerações desta artista/crítica de arte em relação a esta temática detêm-se na banalização da obra de arte que esta estética promove através de uma pretensa modalidade democrática, que ao incorporar elementos facilmente legíveis atravança a activação do espectador, remetido nas propostas *kitsch* para um estado de contemplação passiva²⁴⁷. A conversão entre estas duas instâncias - social e estética -, nas obras de Helena Almeida referidas, pode afigurar-se assim como um comentário subtil à política ideológica do Estado Novo.

Ana Vieira, por seu lado, abordou igualmente a possibilidade fenomenológica da obra de arte através de *Ambiente* (1972). Com as dimensões de 250x300x300 cm (exterior) e 250x100x100 cm (interior), este trabalho apresenta-se a partir de duas estruturas tubulares - a exterior apenas revestida por uma rede transparente, e a interior, semelhante mas de menores dimensões, que alberga uma réplica da estátua da Vénus do Nilo sob um plinto. Entre ambas as estruturas dispõe-se uma série de doze cadeiras negras.

²⁴⁵ A este respeito vide Carlos, Isabel, *Helena Almeida*. Lisboa: Caminho, 2005, pp. 8-12.

²⁴⁶ Este pilar encontra-se explicito numa das lições promovidas pelo Estado Novo, que estipulava “*Deus, Pátria, Família: A Trilogia da Educação Nacional*”.

²⁴⁷ Tavares, Salette, “Kitsch”, in *Expo AICA-SNBA 1972* (cat.). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1972, pp. 44-46.

A reivindicação participativa do espectador segue duas vias: através do convite a uma experiência fenomenológica directa, pela necessidade de se movimentar em redor da obra para a perceber na sua totalidade; e através da consciência *retiniana* reclamada, que pela impossibilidade imposta pelas estruturas fechadas em rede, adquire um peso *táctil*²⁴⁸. O sistema tradicional de disposição museológica da obra de arte que é aqui abordado, pela consciência que o espectador toma de si mesmo através das cadeiras vazias e da presença de outros visitantes. Segundo Joana Tomé, a estrutura da peça oferece uma “*crítica à monumentalidade e ideais clássicos e a um entendimento da arte que fetichisa e afasta as obras do espectador, a Vénus exila-se agora perante um público de ausências e transfigura-se. Entre ela, as cadeiras vazias e o espectador, um véu apolíneo que ora oculta ora revela - oferece a ambiguidade de um espaço simultaneamente aberto e fechado, onde um interior se insinua e esconde, a um tempo, perante o olhar voyeur*”²⁴⁹.

Este *Ambiente* faz parte de uma série de três, que receberam todos o mesmo nome. No *Ambiente* de 1971 há uma dupla inserção da realidade doméstica: através de elementos objectuais concretos, como uma mesa com pratos, copos e talheres; ou através da representação figurada de móveis a tinta azul na própria estrutura de rede de *nylon*, o que permite questionar os binómios realidade/virtual e exterior/interior²⁵⁰. São objectos que vivem, nas palavras de Fernando Pernes, um “*perpétuo estado de «naturezas e naturalismo morto»*”²⁵¹. Podemos igualmente reencontrar aqui uma ideia de ausência conferida pela marca *indexical* do objecto que estava presente no trabalho de Lourdes Castro. Contudo, essa marca é, neste caso, administrada por associação e não directamente sobre a obra, conservando uma aproximação entre a arte e o quotidiano, que questiona os moldes da possível representação plástica deste último.

²⁴⁸ Ideia descrita por Liliana Coutinho nos seguintes moldes: “*Embora transparentes, os Ambientes são uma caixa fechada e é o impedimento de entrar e tocar o que pode permitir o desenvolvimento da consciência táctil da visão. Não deixando de questionar a distância clássica entre nós e a definição dos objectos, fã-lo a partir de uma experiência interna à própria visão, explorando o seu sentido háptico*”. Coutinho, Liliana, *Ana Vieira*. Lisboa, Caminho, 2007, p. 13.

²⁴⁹ Tomé, Joana, “O Simulacro em Ana Vieira. - Uma leitura deleuziana”, in *Estúdio*, Vol. 3, nº 5, Verão 2012, p. 249.

²⁵⁰ Ana Vieira reconhece esta situação quando refere em entrevista a Hans Ulrich Obrist que os seus *Ambientes* “*são sempre a passagem de interior/exterior; o que remete sempre para a pintura que é um espécie de membrana...*”. Vieira, Ana, “Hans Ulrich Entrevista Ana Vieira”, 13 Nov. 2011, <http://anavieira.com/documents/anavieira_entrevista_hans-ulrich-obrist_PT.pdf>, consultado a 1/06/2017, p.3.

²⁵¹ Pernes, Fernando, [Sem título], in *Ana Vieira* (cat.). Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1974, sem paginação.

Se o papel do espectador foi reavaliado nas obras analisadas, em *Comunicação de A a Z* (1971), Alberto Carneiro intercala-o enquanto elemento criativo e interventivo. Esta obra dispunha um mural de jornais datados do primeiro dia da exposição, em relação aos quais os espectadores detinham autorização para escrever ou colar objectos, através de materiais facultados numa mesa colocada debaixo do mural. Retirada no dia seguinte à inauguração, a permanência desta obra em *Do Vazio À Pró-Vocação* foi curta. A razão principal foi indicada por Ernesto de Sousa numa carta a Carlos Gentil-Homem, inferindo que “já havia demasiados insultos ao chefe do estado o que é considerado crime[,] havia também pornografia e outros insultos[.] Um deles ao Joaquim Correia escultor (...) e director da SNBAL provocou ameaças [da] polícia e conselho nacional de educação. (...) Não se pode dizer que a anti-arte contracultura neo-dadaísmo contestação ou o que quiserem chamar-lhe estão ultrapassados entre nós[.] Um jornal garantido e os privilégios tremem”²⁵².

Neste excerto ressoa a propensão de Ernesto de Sousa em unificar teoricamente os termos anti-arte, contracultura, neo-dadaísmo e contestação, evocativos da ideia de *pró-vocação* aludida anteriormente. É assim no desejo de comunicação e desestabilização dos pressupostos convencionais que se apresenta *Comunicação de A a Z*, numa inserção simultânea dos acontecimentos quotidianos, conferidos a partir das folhas de jornal, ao mesmo tempo que procurava exaurir a neutralidade da obra e do espaço expositivo que lhe estava associado. Instaura-se, deste modo, uma proposta de desmistificação das políticas repressivas conectadas ao *cubo branco*, que, na enunciação teórica de Brian O’ Doherty, era “geralmente visto como um emblema do afastamento do artista de uma sociedade à qual a galeria também dá acesso. É um gueto, um recinto remanescente, um protomuseu com passagem directa para o atemporal, uma câmara mágica, uma concentração mental, talvez um equívoco. (...) Ele é principalmente uma criação formal, pois a tónica ausência de peso da pintura e escultura abstractas deixou-o com baixa gravidade”²⁵³. Deste modo, o espaço expositivo tradicional encontrava-se associado a uma repressão do quotidiano - dissociando a arte da vida -, e

²⁵² Sousa, Ernesto de, “Carta de Ernesto de Sousa a Carlos Gentil-Homem” (1972), reproduzida in Pinto, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES, 2014, sem paginação.

²⁵³ O’ Doherty, Brian, *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 91.

ao estabelecimento da arte sob conceitos transcendentais, auto-referenciais e atemporais, concepções que, tanto dentro da estrutura teórica de Ernesto de Sousa como de Alberto Carneiro, importava questionar e perturbar, repelindo atribuições de neutralidade aos actos e obras desenvolvidos pelos artistas. Nas suas reflexões cada exercício artístico media posicionamentos políticos, comunicando-os ao espectador²⁵⁴.

Na produção artística de Alberto Carneiro o reconhecimento da obra de arte como processo comunicacional já estava presente nos seus primeiros *envolvimentos*, denominação que o próprio artista favorece. Obra paradigmática desta fase é *O Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968), uma estrutura com inúmeras canas ligadas entre si e através das quais o espectador poderia circular. Há aqui uma apropriação do real e da sua nomeação enquanto obra de arte decorrente da sua disposição em contexto artístico, prática que evoca o *readymade* na formulação desenvolvida por Marcel Duchamp, impugnando a mestria técnica do artista enquanto requisito subsidiário na constituição de uma obra de arte²⁵⁵. Na análise que Catarina Rosendo faz desta peça, “*ao mesmo tempo que a obra instaurava uma abertura pública de comunicação, conferindo um estatuto de responsabilidade estética ao espectador na apreciação da obra, parece que Alberto Carneiro lhe recusa, bem como ao crítico e, no limite, a si próprio, o real conhecimento da obra ou a capacidade de a desvendar, preferindo sempre optar pela manutenção da opacidade da obra de arte*”²⁵⁶. Mais do que um desvio na apresentação de um significado intrínseco à obra de arte, é a sua *abertura* que está em causa, possibilidade do espectador germinar uma abordagem

²⁵⁴ Como refere Alberto Carneiro, “*Assim, mantenho que mostrar arte é um acto de afirmação de não neutralidade, é um acto cultural projectado sobre a comunidade, político no sentido das implicações éticas que ele consubstancia como vontade estética transformadora. Mas, antes de ser actos dos outros, foi-o vitalmente do autor; como aprofundamento da sua realização. É um acto que não inscreve apenas os meus gestos criadores, mas tudo o que se passou e passa em redor*”. Carneiro, Alberto, “Momentos/Fragmentos/Analogias”, in *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. (cat.) Lisboa; Porto: CAM-FCG; Casa de Serralves, 1991, p. 168.

²⁵⁵ Esta leitura pode ser melhor explicitada através das palavras de David Santos, quando refere que “*o que Marcel Duchamp deseja explorar com a prática distanciada de readymade é precisamente a quebra de ligação entre criador e objecto, anulando qualquer manifestação ou expressão da personalidade do artista na estrutura ou significação do objecto apresentado; este é inclusive produzido em termos materiais por outro que não o artista, de modo a declarar e acentuar essa mesma intenção. O que resta como manifestação da personalidade ou psicologia do artista não é já o produto, o objecto real e físico, mas a simples escolha que se projecta na sua enunciação e que para Duchamp deve ser jogada no afastamento de qualquer projecção de gosto ou análise estética, apelando, por isso, a uma mais enigmática «beleza da indiferença»*”. Santos, David, *Marcel Duchamp e o readymade. une sorte de rendez-vous*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007, pp. 25-26.

²⁵⁶ Rosendo, Catarina, *Alberto Carneiro. Os primeiros anos (1963-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 101.

pessoal a partir da sua experiência fenomenológica. É, em última instância, um desvio das concepções fechadas em dados de leitura unívocos, formulação significativa para a permeabilidade da obra de arte ao poder interventivo do espectador. Abordagem presente no cerne do que Ernesto de Sousa evidenciava com apreço em relação a *Comunicação de A a Z*, na qual, parafraseando Sandra Vieira Jürgens, “*salvaguardada a condição de independência e da liberdade instrumental do artista, actuar nas galerias poderia constituir uma forma de estimular a comunicação com o espectador e potenciar a reflexão crítica sobre o que se lhe depara. E essa via seria sempre aceitável desde que houvesse uma atitude de vanguarda, um empenhamento na luta contra a tendência elitista da arte e do entretenimento passivo*”²⁵⁷.

A comunicabilidade da obra de arte manifestou-se ainda na defesa teórica que Ernesto de Sousa empreendeu quanto ao cartaz publicitário, traduzida na inserção da obra de Carlos-Gentil Homem *Estamos no Século XX na época que não morre* (1972) em *Do Vazio À Pró-Vocação*. Investindo-se dos meios técnicos do cartaz, em virtude da formação tipográfica de Carlos-Gentil Homem, esta obra de arte apresentava uma duplo monocromatismo amarelo, ligeiramente acentuado no quadrado central. No seu plano inferior inscreveu-se a frase de Almada Negreiros que confere título à obra.

A evocação de Almada é pertinente no percurso teórico de Ernesto de Sousa, e pode-se encontrar tanto em *Almada, Um Nome de Guerra*; como no texto de apresentação de *Do Vazio À Pró-Vocação* no catálogo da *EXPO AICA-SNBA 72*, no qual Ernesto de Sousa associa a expressão *Começar* - título do mural que Almada havia realizado em 1969 para o átrio da sede da Fundação Calouste Gulbenkian - ao conceito de *Pró-Vocação*. Segundo Mariana Pinto dos Santos, “*o que mais lhe [Ernesto de Sousa] interessa no seu [Almada Negreiros] percurso é, não só a ideia de anti-especialização que aqui está contida, mas também o facto de que, independentemente das formas artísticas em que se manifestou, Almada conseguiu ter uma profunda unidade no pensamento que regia as suas acções, e nesse pensamento Ernesto encontra*

²⁵⁷ Jürgens, Sandra Vieira, *op. cit.*, p. 251.

vários pontos de contacto com o seu”²⁵⁸. Ernesto de Sousa procura assim, sob a figura de Almada, reavivar os postulados históricos das primeiras vanguardas nacionais, que deveriam ser readaptados às necessidades dos anos 1970.

Quanto à apreciação que Ernesto de Sousa faz dos meios tipográficos enquanto instância artística²⁵⁹, pronuncia uma indagação que desestabiliza a separação das práticas artísticas entre *artes maiores* e *artes menores*, mesclando-as para esquivar-se a delimitações hierárquicas e essencialistas, ao mesmo tempo que promovia o estabelecimento de relações confinantes ao social²⁶⁰. Ao operador estético caberia apenas o uso de qualquer meio ao seu dispor para potenciar a comunicabilidade do seu trabalho²⁶¹. Para mais, como indica José Berardo, “*o interesse de Ernesto de Sousa pelo múltiplo e pela grande tiragem, pela propagação da arte e pelo seu potencial de comunicação, é inerente à sua luta pela liberdade de expressão. Ao utilizar materiais de designer, publicitário e de artista que combina diferentes meios, confere às artes visuais a sua função social. O seu trabalho dissemina-se mediante a mecanização reprodutiva democrática, manifestando diferentes modos e funções da relação entre o texto e a imagem*”²⁶². A reprodutibilidade do cartaz é uma característica fulcral por contra-aventar determinações que inferiam a obra de arte a partir de pareceres de unicidade e originalidade, elementos que haviam permeado as concepções teóricas conexas ao modernismo *medium-specific*. Se esta ideia pode ser cartografada a partir dos textos de

²⁵⁸ Santos, Mariana Pinto dos, *op. cit.*, p. 142. Esta ideia é apresentada por Ernesto de Sousa quando justifica a escolha de Almada Negreiros em *Almada, Um Nome de Guerra*, referindo como principal justificação o facto de este artista ter “*resistido ao epigonismo e às classificações fechadas dos géneros artísticos e dos meios artísticos*”. Sousa, Ernesto de, “Almada. Um Nome de Guerra”, in *Pintura & Não*, nº 3, Agosto de 1969, p. 193.

²⁵⁹ Correlação estabelecida pelo próprio quando refere em 1974 que “*desde já aviso que o simples cartaz ou outro objecto ‘útil’ pode ser tanto arte (ou mais) como a mais enquadrada das pinturas, a mais pintada das esculturas*.” Sousa, Ernesto, “A Bandeira de Robin Fior”, citado a partir de Alves, Isabel, “A Propósito da Colecção de Cartazes Ernesto de Sousa”, in *O Teu Corpo É O Meu Corpo* (cat.). Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2015, p. 18.

²⁶⁰ Luciana Anzalone aponta neste mesmo sentido, quando refere que “*a concepção do artista-deus nasce numa sociedade competitiva, do livre jogo de forças, de violências mútuas, pois ela dá ênfase ao uno, à personalidade criadora; a concepção do design, em vez disso, valoriza as relações sociais, a colaboração*”. Anzalone, Luciana Brusa, “Arte, design e artes gráficas”, in *Gráfica 70*, nº4, Jan.-Mar. 1974, p. 5.

²⁶¹ Transferindo estas concepções para as palavras de Ernesto de Sousa: “*(...) a obra de arte gráfica (como o cinema, por exemplo), perceptiva o fim das divisões entre as diferentes formas de arte, entre as artes literárias e as artes plásticas. Contribui assim para a redescoberta de uma linguagem universal, onde os respectivos signos serão significativos em si, e para si*”. Sousa, Ernesto, “*Artes Gráficas, Veículo de Intimidade*”, (1965), in *Ernesto de Sousa. Itinerários* (cat.). Porto: Casa de Serralves/ Secretaria de Estado e da Cultura, 1987, p. 27.

²⁶² Berardo, José, “Ernesto de Sousa, O Eterno Visionário”, in *O Teu Corpo É O Meu Corpo* (cat.). Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2015, p. 4.

Ernesto de Sousa²⁶³, é igualmente perceptível através da exposição de quatro reproduções de *Estamos no Século XX na época que não morre*, adjacentes entre si, em *Do Vazio À Pró-Vocação*.

A utilização de meios industriais para fins artísticos propícia ainda uma reconsideração do estatuto autoral, no sentido em que a perícia do operador estético já não pode ser medida a partir da sua destreza em manipular manualmente as matérias estruturantes da obra de arte. Esta demissão dos traços autorais é ainda visível na direcção semântica com que Ernesto de Sousa encaminha o texto de apresentação da secção *Do Vazio À Pró-Vocação* no catálogo da *EXPO AICA-SNBA 72*. Como em outros textos da sua autoria, este circunscreve espacialmente as estruturas frásicas, sobretudo através da marcação de várias linhas de intervalo que isolam palavras ou trechos. Esta concepção semântica é subsidiária do conceito de *Vazio*. Como refere João Rafael Gomes, “*nos seus textos, a expressão do vazio é também significativa. E este uso do vazio por parte do autor dá ao texto, regra geral, uma força expressiva importante às ideias discutidas*”²⁶⁴.

A reestruturação da semântica textual em Ernesto de Sousa é igualmente putativa de ser correlacionada com os desdobramentos que estavam a ser levados a cabo pela poesia experimental portuguesa desde os finais da década de 1950²⁶⁵. Procurando instalar a palavra e a imagem plástica em mútua latência, os poetas experimentais promovem a “*libertação e autonomização dos sinais relativamente a uma referencialidade ingénua, contrariando as estéticas transcendentalistas, [e] poderão em certo sentido reconduzir-se às teorias desconstrutivistas e gramatológicas que, ao apagarem a instância do “autor” e da sua “expressão”, tratam a matéria sígnica em termos de auto-suficiência. Adquirindo uma dimensão performativa, a escrita despe-se*

²⁶³ Vide, por exemplo, a correspondência de Ernesto de Sousa com Carlos-Gentil Homem, na qual Ernesto de Sousa refere que “*estou como tu interessado no múltiplo e nas grandes tiragens baratas se bem que nestes casos isso dê lugar[,] no que diz respeito [a]o consumo[,] a uma diferença de grau burguês (mas até isto pode ser repensado e encontradas outras fórmulas de comunicação[,] até talvez haja algumas hipóteses urgentes), (...)*”. Sousa, Ernesto de, “Carta de Ernesto de Sousa a Carlos Gentil-Homem” (1972), reproduzida in Pinto, Paula (ed.), *op. cit.*, sem paginação.

²⁶⁴ Gomes, João Rafael Ferreira, *Inéditos de Ernesto de Sousa sobre Arte e Estética* (tese policopiada). Lisboa: FSCH, 2009, p. 15.

²⁶⁵ Datação que pode ser empreendida a partir da publicação do texto “O Inverso Idêntico” de Ana Hatherly em 1959, acompanhado de um poema concreto da sua autoria. Cf. Sousa, Carlos Mendes de; Ribeiro Eunice, “Poesia Experimental: *Que Não Há Novíssima Poesia*”, in Sousa, Carlos Mendes de; Ribeiro, Eunice (org.), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004, p. 42.

do mediatismo representativo, para ser fundamentalmente uma escrita que cria na exacta medida em que se faz, construindo a sua própria autoridade e fomentando essa espécie de artistless art, paradigma de muita arte moderna”²⁶⁶. São estas dimensões analíticas da poesia experimental que autorizam a discorrer sobre a demissão do autor na produção textual de Ernesto de Sousa, ao mesmo tempo que, paradoxalmente, a construção textual sob pronomes pessoais, em discurso directo, reencaminha o leitor para a entendimento discursivo em sentido pessoal, fruto de uma visão individual sobre a produção artística exposta, e não enquanto discurso objectivo e pragmático, - como era característico na crítica de arte -, que poderia ser completado pelo leitor e reencaminhado para outras coordenadas pelos *vazios* que Ernesto de Sousa introduziu na própria estrutura textual. É, neste sentido, um texto em *aberto*, fruto de uma leitura pessoal, mas putativo de se desdobrar em múltiplas outras.

Nas obras analisadas neste capítulo é evidente uma propensão em desmarcarem-se das estruturas teóricas formalistas, patente na demanda em inserir a arte no quotidiano, na reprodutibilidade a que a submetem, em tácticas de desmaterialização, de efemeridade, e de activação do espectador e na anulação das fronteiras disciplinares, assim como na reconfiguração dos *mediuns* e materiais tradicionais. Estas noções constituem um forte abalo em relação às concepções pendentes à teorização do modernismo *medium-specific*, sobretudo na sua valorização da marca autoral, da originalidade, unicidade, durabilidade, autonomia e auto-referencialidade da obra de arte, bem como da separação disciplinar, na qual cada prática artística deveria obedecer a demarcações ontológicas essencialistas. No entanto, a suspensão desses postulados teóricos constituem por vezes um esforço simultâneo que os artistas engendram para se postergarem das políticas estatais, e no privilégio que estas outorgavam a práticas visuais oitocentistas, de forte cunho naturalista. São obras que, na sua maioria, não se resumem a uma procura em redesenhar as concepções estéticas, mas que se posicionam igualmente em termos políticos em revelia ao sistema ditatorial. Como se procurou evidenciar, as estratégias a que os artistas recorreram manifestam uma forte heterogeneidade de posicionamentos e recursos materiais. É dentro desta pluralidade de intenções que se deve ter em conta a putativa aplicabilidade do termo anti-modernismo

²⁶⁶ Ibid., p. 21.

no contexto nacional, porquanto a insistência em encerrá-lo exclusivamente em antagonismo para com um discurso modernista formal, centrado numa auto-referencialidade estética, defrauda ângulos de leitura mais políticos e sociais. Estas determinações, de configuração terminológica a partir de demarcações contextuais, podem ser extrapoladas no uso de outros termos congêneres, como o de desmaterialização da obra de arte. É ao encontro desta questão que nos debruçaremos no capítulo seguinte, recorrendo, para o efeito, a algumas obras presentes na secção *Projectos-Ideias*, comissariada igualmente por Ernesto de Sousa para a *EXPO AICA-SNBA 74*.

Capítulo Três - “Projectos-Ideias”, ou a desmaterialização da obra de arte.

Se a explicitação teórica do termo desmaterialização, levada a cabo na introdução e no primeiro capítulo, recorreu às considerações teóricas de Lucy Lippard, o seu emprego no presente capítulo pressupõe uma reconsideração das nomenclaturas dissertativas que conformaram à sua definição, conjecturando-o como elemento discursivo e teórico, resguardando-o de uma correlação directa entre as obras que serão analisadas e as que o haviam sido pela autora invocada. A desmaterialização, ao contrário do que a sua epistemologia comporta geralmente, quando aplicada ao campo da produção artística, não presume uma imaterialização total da obra de arte, mas sim uma reformulação dos parâmetros materiais com que era até então convencionalmente inferida²⁶⁷. Se esta estratégia facultou aos artistas um maior enfoque no processo estrutural da obra de arte, reduzindo-a por vezes meramente ao formato projectual, como veremos, concedeu igualmente os moldes para desafiar as determinações prescritas pelo mercado artístico, depondo o valor da obra de arte como intercâmbio económico²⁶⁸.

A produção artística que decai sob a alinhamento da desmaterialização não deixa, no entanto, de recorrer a instâncias materiais, como fotografias, elementos textuais, vídeo, entre outros. Contudo, o privilégio na execução manual dos materiais e na leitura *visual*, como entidades definidoras da obra de arte, são secundárias, de modo a capacitar as suas extensões materiais unicamente como mediadoras dos enunciados cognitivos que transportam. Como refere Jacob Lillemose, este dinamismo estabelece uma nova interdependência entre as dimensões conceptuais e materiais da produção artística, na qual a materialidade da obra é seleccionada consoante a adequação que promove na transmissão das prerrogativas conceptuais²⁶⁹. Deste modo, ambas as porções delongam uma importância paralela, devendo ser compreendidas numa leitura

²⁶⁷ Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel, “Foreword”, in Camnitzer, Luis; Farver, Jane; Weiss, Rachel (ed.), *Op. cit.*, p. VIII.

²⁶⁸ Richard, Sophie, *Op. cit.*, p.35.

²⁶⁹ Lillemose, Jacob, “Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks”. <<http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf>>, acedido a 10/06/2017, pp. 120-121.

interrelacional. Esta linha de raciocínio é desenvolvida igualmente por Davide Dal Sasso, que encara as configurações de desmaterialização como alteração para com os modelos de representação visual dominantes, e não como um ataque directo e centrado exclusivamente na objectualidade física da obra de arte²⁷⁰. Ao alterar determinações visuais estabelecidas, os artistas conceptuais, sobretudo ligados a uma via de desmaterialização, manifestavam um interesse em reflectir simultaneamente sobre a realidade exterior, repercutida na obra sob uma multiplicidade de novas potencialidades de orientação que destituíam prescrições comportamentais dogmáticas, alicerces na manutenção de instâncias de poder e de ordem²⁷¹.

No capítulo anterior já havia sido possível esquadrinhar algumas obras de arte no contexto nacional que se haviam socorrido de tácticas conexas à desmaterialização, sobretudo a partir da produção artística de Lourdes Castro e de João Vieira, embora ser possível localizar artistas portugueses a recorrer a este estratagema desde os anos 1960. A secção *Projectos-Ideias* comissariada por Ernesto de Sousa para a *EXPO-AICA* de 1974, confere, no entanto, uma maior visibilidade a estas configurações artísticas. Esta exposição constituiu um desdobramento da anterior, adensando os seus pressupostos teóricos ao mesmo tempo que os encaminha para novos postulados criativos. Se em *Do Vazio À Pró-Vocação* já havia uma procura em desmistificar a ideia da obra de arte única e finalizada, nesta secção a sua defesa é estendida desde logo através da sua denominação titular, cujo enfoque principal reside nas dimensões processuais e conceptuais da obra de arte.

É esta extensão das concepções teóricas de Ernesto de Sousa que procuramos assinalar entre as duas exposições, mais do que deduzir a *descontinuidade biográfica* que Miguel Wandschneider²⁷² procurou imputar na sua análise. Este corte decorreu, segundo o autor, entre duas fases, uma primeira centrada num enfoque neo-realista, até aos anos 1970, e uma segunda fase que pressupôs a defesa teórica dos experimentalismos de pendor conceptualista²⁷³. O momento que havia consolidado esta

²⁷⁰ Sasso, Davide Dal, “Exploring Conceptual Art”, in *Philosophical Readings*, vol. VI, nº 1, Verão 2014, p. 104.

²⁷¹ Ibid., pp. 112-113.

²⁷² Wandschneider, Miguel, “Descontinuidade Biográfica e Invenção do Autor”, in Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Op.cit.*, p. 14.

²⁷³ Ibid., p. 14.

ruptura havia sido a visita de Ernesto de Sousa à Documenta V de Kassel, no final de 1972, exibindo, no entanto, sinais anteriores na sua prática cinematográfica²⁷⁴. Não tenho igualmente por intenção engendrar uma análise de continuidade entre as duas fases mencionadas, o que já se encontra realizado por Mariana Pinto dos Santos²⁷⁵, mas sim imputar a ideia de que a visita de Ernesto de Sousa a Kassel não deteve em si mesma um peso de mudança, mas proporcionou o adensar das suas concepções teóricas anteriores²⁷⁶, as quais já estavam manifestas na secção *Do Vazio À Pró-Vocação*. A visita a Kassel constituiu assim mais um marco de contacto directo com os conceptualismos internacionais do que uma descoberta *per se*. Se Ernesto de Sousa já estava familiarizado com alguns dos artistas estrangeiros²⁷⁷ que se deparavam em algum grau conexos aos conceptualismos, em Portugal havia igualmente artistas que haviam ingressado por campos correlacionais, como Alberto Carneiro, João Vieira, Lourdes Castro, ou outros que analisaremos adiante.

A Documenta V de Kassel, comissariada por Harald Szeemann, sinalizou a institucionalização de projectos artísticos procedentes dos conceptualismos²⁷⁸. Através da selecção de diversos artistas e sub-dividindo a exposição em várias secções, Szeemann sub-titulou este projecto como “*Image Worlds Today*”, pressupondo um afastamento em relação aos cânones vigentes na historiografia e teoria artísticas ao submeter a sua proposta teórica ao vasto campo da cultura visual. Ao invés de concentrar-se nas disciplinas artísticas anteriormente notabilizadas, como a pintura, a escultura e a arquitectura, favoreceu uma mescla de imagens procedentes tanto da *alta* como da *baixa* cultura, o que, por seu lado, insistia que a produção artística não detinha

²⁷⁴ Ibid., p. 18.

²⁷⁵ Santos, Mariana Pinto dos, *Op. cit.*, p. 210.

²⁷⁶ Filipa Ramos orienta a sua análise da visita de Ernesto de Sousa a Kassel por um canal semelhante, ao aplacar a sua importância como fonte de inspiração para os projectos futuros de Ernesto de Sousa, mas instruindo-a como confirmação do trabalho que ele estava a realizar nos anos precedentes, sobretudo no que concerne aos seus interesses por expressões artísticas vernaculares, ao mesmo tempo que inflectia a sua tonalidade por intensidade experimentais análogas às que Ernesto de Sousa defendia desde o final dos anos 1960. Ramos, Filipa; Contador, António, “Revisiting Ernesto de Sousa in Kassel”, in <http://files.cargocollective.com/466082/revisiting_ernesto_eng_reduced.pdf>, consultado a 10/07/2017, p. 370.

²⁷⁷ Atenda-se ao facto de que quando Ernesto de Sousa inicia a sua entrevista a Joseph Beuys aquando da sua visita à Documenta V de Kassel começa por referir que “*nascemos ambos em 1921, eu conheço-te razoavelmente. Tu não me conheces. Achas bem?*”, o que implica um conhecimento prévio por parte de Ernesto de Sousa em relação ao trabalho artístico de Beuys. Sousa, Ernesto de, “O Estado Zero. Encontro com Joseph Beuys”, artigo originalmente publicado in *República*, 26-12-1972; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 33.

²⁷⁸ Foster, Hal; Krauss Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin H.D.; Joselit, David, *Op. cit.*, p. 598.

um papel autónomo em relação a estruturas culturais generalistas, mas que estaria conexas a elas²⁷⁹. Estas concepções possibilitavam inferir a contribuição da arte no conhecimento das condições humanas, detendo, neste sentido, um desempenho social, ao mesmo tempo que a capacitava de um vasto poder reflexivo na resolução de problemas quotidianos, não enquanto elemento natural, assinalado a um nível primário, mas de ordem secundária²⁸⁰.

O próprio estatuto do curador é re-equacionado, passando a perfilhar uma aposta na apresentação de postulados teóricos acerca da produção artística sua contemporânea, papel que anteriormente competia aos críticos e historiadores de arte²⁸¹. Doravante as exposições poderiam circunscrever investigações e proposições analíticas, nas quais apresentavam-se mais dados factuais do que conclusões deterministas.

Neste seguimento, a função do curador é interligada com a do artista e a do crítico, acompanhando as mudanças que as práticas artísticas estavam a desencadear, i.e., diversos curadores desde os anos 1960, entre os quais encontramos Szeemann, procuraram adaptar os próprios formatos expositivos de modo a acompanhar as propostas artísticas desses anos, fazendo muitas vezes coincidir a obra de arte com o próprio processo expositivo²⁸². O curador é deste modo, como aponta Paul O' Neill, um *mediador* entre o artista e o espectador, sendo o principal responsável pelos mecanismos, através dos quais, as configurações informativas contidas nos projectos artísticos poderiam ser mobilizadas²⁸³, capacitando a conversão do curador em artista²⁸⁴. Como aponta igualmente Mariana Teixeira, “o intermediário empenhava-se em descobrir e mostrar novos artistas, dando preferência àquilo que Szeemann designou, como “museu de prospecção”, aquele que descobre, em detrimento do museu que preserva. Enquanto este último não corre riscos, o outro age dessa forma, servindo-se da instituição para mostrar a mais significativa produção artística contemporânea”²⁸⁵.

²⁷⁹ Green, Charlie; Gardener, Anthony, *Op. cit.*, p. 28.

²⁸⁰ Szeemann, Harald, “Fist Exhibition Concepts”, in Derieux, Florence (ed.), *Harald Szeemann. Individual Methodology*. Zurique: JRP/Ringer, 2007, pp. 95-96.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 37.

²⁸² O' Neill, Paul, *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012, pp. 22-25.

²⁸³ *Ibid.*, p. 25.

²⁸⁴ Derieux, Florence, “Introduction”, in Derieux, Florence (ed.), *Op. cit.*, p.10.

²⁸⁵ Teixeira, Mariana Ferreira Roquette, “Avô - Um Pioneiro Como Nós”. *A Redefinição do Papel de “Ausstellungsmacher” por Harald Szeemann*. (tese policopiada). Lisboa: FCSH-UNL, 2011, p. 6.

Esta renovada capacidade do curador é sobretudo visível na produção artística conexas aos conceptualismos, mormente no emprego de dinâmicas de desmaterialização da obra de arte, uma vez que os novos formatos artísticos empregues, como a fotografia, os enunciados linguísticos ou a obra de arte apenas remetida ao seu projecto, requeriam gradações expositivas alternativas, tanto dentro dos espaços mais tradicionais de exposição, como as galerias e os museus, assim como no emprego de outros espaços já existentes, como revistas, livros, ou, simplesmente, acometer a exposição ao catálogo.

Harald Szeemann já se havia mostrado pendente a abordar estas questões em esquemas curatoriais anteriores, como *When Attitudes Become Form*, em 1969. No entanto, é aquando da realização da Documenta V que amadurecem. Poderemos encarar igualmente esta exposição como um desdobramento dos princípios que haviam norteado a criação da *Agency for Intellectual Guest Labor* pelo próprio em 1968, através da qual procurava atacar a propriedade individual das obras de arte, que estava, na sua consideração, conexas à noção de arte como objecto comerciável, preferindo uma propriedade artística colectiva que privilegiasse o processo artístico em relação à obra finalizada²⁸⁶. A Documenta V pode assim ser encarada como obra colectiva, na qual Szeemann assume o papel de maestro na condução das diferentes propostas artísticas individuais, promovendo diversos artistas a trabalhar directamente no espaço expositivo, convertendo-o num *estúdio*²⁸⁷.

Ernesto de Sousa, aquando da sua visita à Documenta V, viu-a como revelação de um verdadeiro clima vanguardista²⁸⁸, manifesto por uma tendência que se poderia caracterizar através dos termos de “*anti-arte, não-arte, contracultura*”²⁸⁹, pareceres lexicais que se desdobram a partir das concepções anti-modernistas analisadas no capítulo precedente. A defesa de Ernesto de Sousa desta concepção teórica, a partir da notação que faz da Documenta V, pressupõe então um abandono de determinações

²⁸⁶ Pinaroli, Fabien, “The Agency for Intellectual Guest Labor”, in Derieux, Florence (ed.), *Op. cit.*, p.65.

²⁸⁷ Muller, Hans-Joachim, *Harald Szeemann. Exhibition Maker*. Ostfildern: HatjeCantz, 2006, p. 39.

²⁸⁸ Numa carta a Ângelo de Sousa, Ernesto de Sousa refere mesmo que “a “*Documenta 5*” foi para mim o acontecimento mais esclarecedor de uma consciência moderna a que me foi dado participar nos últimos anos, julgo que muito do que vai acontecer nos próximos anos será marcado por estes 100 dias”. Sousa, Ernesto de, “Carta a Ângelo de Sousa”, 19 de Outubro de 1972, reimpressa in Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Op. cit.*, p. 83.

²⁸⁹ Sousa, Ernesto de, “Os 100 Dias da 5ª Documenta”, artigo originalmente publicado in *Lorenti's*, nº 11, Fevereiro de 1973; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 60.

formalistas, de divisões entre criador e espectador, valorização do efémero, desmistificação do gosto pessoal como categoria analítica, investigação dos sistemas de comportamentos sociais, políticos e económicos, e a revalorização da função pedagógica da arte²⁹⁰. Este encadeamento teórico só seria possível de transpor para a prática através da desmistificação das instituições artísticas e das obras consagradas, conduzindo Ernesto de Sousa a uma valorização de *actos de higiene* como os que Marcel Duchamp havia realizado sobre uma reprodução da *Gioconda* de Leonardo Da Vinci, em 1919, colocando-lhe um bigode²⁹¹. O ponto fulcral destas experiências seria “preencher um lugar perdido nos últimos séculos (os séculos burgueses) pela obra de arte, sumptuária ou de divertimento: obra-de-arte-mercadoria, ou (o que é o mesmo), obra-de-arte-espectáculo. Agora, pelo contrário, o operador estético estenderá a mão e pedirá a mão a outro, intermutando-se os papéis actor-espectador”²⁹².

A concepção de obra de arte como espectáculo e mercadoria, ligada ao binómio burguesia/capitalismo, pode ser empreendida a partir das bases teóricas de Guy Debord. Nas suas reflexões, a sociedade do espectáculo pode-se aferir contrária ao diálogo²⁹³; promotora da hierarquização social, posicionada a partir dos meios de comunicação de massa, responsáveis pela manutenção de uma base comunicacional unilateral, de sentido único²⁹⁴; dominada pela mercadoria, desdobramento do capitalismo, estabelece-se num movimento “*idêntico ao afastamento dos homens entre si e em relação ao produto global*”²⁹⁵. Para combater esta sociedade, que aliena os seus cidadãos, é imperativo não pactuar com as determinações hierárquicas que estão no seu cerne²⁹⁶. Transpostas para as dinâmicas artísticas, estas considerações correlacionam-se com a defesa dos conceptualismos em não pactuar com a separação disciplinar formalista, promovendo a desmaterialização da obra de arte, resistência ao posicionamento comercial do objecto

²⁹⁰ Ibid., pp. 60-62.

²⁹¹ Referência à obra *L.H.O.O.Q.* (1919). Ibid., p. 64.

²⁹² Ibid., p. 62.

²⁹³ Debord, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012, p. 13.

²⁹⁴ Ibid., p. 15.

²⁹⁵ Ibid., p. 23

²⁹⁶ Ibid., p. 76.

artístico. Ao combater por esta direcção pressupunha-se uma fenda em toda a estrutura social, económica e política²⁹⁷.

Se esta analogia já estava presente em Ernesto de Sousa antes da sua visita a Kassel²⁹⁸, como se procurou evidenciar no capítulo anterior, é doravante possível destacá-la mais detalhadamente no que concerne à comercialização da obra de arte. Para Ernesto de Sousa existiam dois caminhos para evitar que o *operador estético* decaísse nas malhas do mercado. O caminho mais simples seria a posição que alguns artistas dadaístas haviam accionado, destruindo toda a obra objectual, podendo neste sentido incorporar-se igualmente estratégias que recorrem à oralidade e ao simultaneísmo²⁹⁹. O outro caminho, mais complexo, mas complementar ao anterior, “*consiste principalmente na constante reelaboração e fornecimento de novos meios de análise estrutural, linguística e/ou operacional, acesso às modernas ferramentas da tecnologia (frustrando assim o seu monopólio por uma zona privilegiada do sistema); e ainda de novos meios de participação e consumo não alienante. (NB. Não é alienante todo o consumo que permite a invenção de novos usos para o objecto consumido).*”³⁰⁰ Esta segunda via comporta dentro de si os conceptualismos artísticos, mas que Ernesto de Sousa prefere continuamente denominar por *vanguarda*³⁰¹, por admitir um campo mais amplo de possibilidades sem decair em terminologias específicas.

Ernesto de Sousa vai ao encontro de Guy Debord na associação do objecto artístico comerciável à cultura burguesa, conjecturando a defesa de uma arte vanguardista que decai sobre o efémero. Como o próprio refere, “*contra a durabilidade da arte burguesa, o seu carácter monumental e mortalmente fechado, ergue-se uma*

²⁹⁷ Esta correlação encontra-se igualmente presente nas considerações teóricas de Guy Debord, manifestações que pressupõem que “*na linguagem da contradição, a crítica da cultura apresenta-se unificada: quer enquanto domina o todo da cultura - o seu conhecimento como a sua poesia -, quer enquanto se torna inseparável da crítica da totalidade social. É esta crítica teórica unificada a única que vai ao encontro da prática social unificada*”. Ibid., p. 130.

²⁹⁸ Embora já presente anteriormente, esta ideia é reforçada dentro dos escritos teóricos de Ernesto de Sousa nos anos que se seguem a 1972, afirmando mesmo directamente em 1975 que “*a vanguarda das «artes» e a vanguarda ideológica e política complementam-se; ambas pretendem não libertar o homem mas fornecer-lhe as ferramentas necessárias para que se liberte a si próprio*”. Sousa, Ernesto de, “Ângelo de Sousa. Uma Geografia Solene ao Alcance de Todas as Mãos”, artigo originalmente publicado in *Colóquio/Artes*, nº 23, Junho de 1975; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 127.

²⁹⁹ Sousa, Ernesto de, “Alberto Carneiro. A Arte Ecológica e a Reserva Lírica”, artigo originalmente publicado in *Colóquio/Artes*, nº 16, Fevereiro de 1974; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 143.

³⁰⁰ Ibid., p. 143.

³⁰¹ Ibid., p. 143.

atitude aberta, em que os processos e os projectos são mais importantes que os objectos”³⁰². É esta ideia que estará no cerne da constituição da secção por si comissariada para a EXPO-AICA 1974: *Projectos-Ideias*. Contudo, antes de prosseguirmos na análise de algumas das obras e artistas aí representados, importa atender ao facto de que a aproximação de Ernesto de Sousa às políticas de desmaterialização da obra de arte, visível nas alegações que deteve em prol da sua remissão ao projecto em detrimento do objecto finalizado, não comporta um descurar completo do mercado, mas sim a possibilidade da sua reformulação que evite uma subjugação do artista em relação ao mesmo. Como aponta Sandra Vieira Jürgens, “*para Ernesto de Sousa os malefícios da relação do criador com o mercado residiam na possibilidade de o artista perder a sua distanciação e o seu poder de intervenção e acção crítica na sociedade, tornar-se incapaz de implicar o espectador numa forma consciente de ver e conhecer a realidade*”³⁰³. O operador estético deveria manter assim a sua liberdade criativa, ao mesmo tempo que poderia servir-se dos espaços tradicionais de exposição para seu benefício, dinamizando-os na criação de uma comunicabilidade em extensão entre o criador e o espectador³⁰⁴.

Lembre-mos que desde 1968 o mercado artístico havia florescido no território nacional, assistindo-se a uma excessiva inflação das obras de arte, na sequência da liberalização económica engendrada pelo governo de Marcelo Caetano³⁰⁵. Presságio desta alteração, assiste-se a um florescimento do número de galerias comerciais a operar em Portugal. Se em 1962 apenas havia três, dez anos depois já é possível registar a existência de trinta e uma galerias, quinze das quais em Lisboa, onze no Porto e cinco

³⁰² Sousa, Ernesto de, “Quanto Custa a Vanguarda?”, artigo originalmente publicado in *Vida Mundial*, nº 1833, 31 de Outubro de 1974; reimpresso in *Ernesto de Sousa. Revolution My Body* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1998, p. 304. Esta relação teórica entre Ernesto de Sousa e Guy Debord é ainda prenhe quando o primeiro declara que “*é oportuno combater e vencer esta pobre “sociedade do espectáculo e do consumo”, que é a nossa*”. Sousa, Ernesto de, “A Mais Bela Operação Artística”, artigo originalmente publicado in *Vida Mundial*, nº 1867, 26 de Junho de 1975; reimpresso in Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena (coord.), *Op. cit.*, p. 321.

³⁰³ Jürgens, Sandra Vieira, *op. cit.*, p. 251.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 251. Esta análise vai de encontro às ponderações críticas levadas a cabo por Ana Hatherly, quando refere que “*o artista de vanguarda não desmaterializa a arte. O que ele faz é multiplicar as possibilidades de experimentar a viabilidade do acto criador*”. Hatherly, Ana, “Ernesto de Sousa ou a Difícil Responsabilidade da Desordem”, in *Margens e Confluências*, nº5. Guimarães: ESAP, Dez. 2002, p.42.

³⁰⁵ Macedo, Rita, “1968-74. Renovação na Continuidade”, in *Anos 70. Atravessar Fronteiras* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 2010, 23.

espalhadas pelo restante país³⁰⁶. As razões deste *boom* podem-se circunscrever a diversos factores, entre os quais, segundo a análise de Gonçalo Pena, a “*acção da crítica de arte que se organiza nesta década [1960], a facilidade concebida em meados da mesma  circulação de publicações da especialidade, e a um progressivo aumento da facilidade com que se saía do país ou importavam obras de arte vindas de fora*”³⁰⁷. Embora a alteração da realidade comercial da arte em Portugal tenha desencadeado obstáculos aos artistas nacionais, sobretudo aqueles em início de carreira, também teve as suas vantagens, sobretudo na possibilidade que apresentou em desviar a preponderância estatal da regulação cultural, conferindo uma maior liberdade criativa  produção artstica³⁰⁸.

O desenvolvimento do mercado artístico em Portugal, entre 1968 e 1974, pode ser decomposto em duas fases complementares. Numa primeira fase, que decorreu entre 1968 e 1971, privilegiaram-se os artistas consagrados e históricos, sobretudo decorrentes das primeiras vanguardas, como Almada Negreiros, Maria Helena Vieira da Silva ou Eduardo Viana, espectro que se alargou numa segunda fase, entre 1972 e 1974, aos artistas cuja produção se enraizava no presente³⁰⁹.

Ao mesmo tempo que o mercado atinge o seu apogeu surgem reprovações por parte de vários artistas e críticos de arte quanto aos mecanismos do seu desempenho. Tomemos como exemplo um texto de Fernando Pernes escrito para a *Colóquio/Artes*³¹⁰ em 1973, parte da seco que esta revista mantinha regularmente: “*Carta de Lisboa e do Porto*”. Neste texto o seu autor tece duras críticas ao modo como o mercado está a empobrecer a produção artística, referenciando que embora se multipliquem o número de exposições, a qualidade das obras expostas deixa muito a desejar, identificando como

³⁰⁶Ibid., p. 23.

³⁰⁷ Pena, Gonçalo, “Instituições, Galerias e Mercado”, in *Anos 60. Anos de Ruptura. Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta* (cat.). Lisboa: Livros Horizonte, 1994, sem paginação. A estas razões poderemos ainda acrescentar as ações mecenticas levadas avante por empresas comerciais, como a General Motors, a Sociedade Comercial Guérin, ou a Soquil, por exemplo. Macedo, Rita, *Op. cit.*, p. 20.

³⁰⁸ Pelayo, Maria Raquel, *Op. cit.*, p. 36.

³⁰⁹ Ibid., p. 55.

³¹⁰ A *Colóquio/Artes* manteve nos anos que precedem  revolução de 25 de Abril de 1974 uma autonomia política e conseguiu furtar-se  censura, o que proporcionou uma maior liberdade por parte dos críticos que para ela escreviam regularmente. Esta fuga  censura deveu-se, como apontou Margarida Brito Alves, ao vínculo que mantinha com a “*Fundação Calouste Gulbenkian, facto que por si só era indicador de alguma independência, era ainda classificada como uma «revista de especialidade», tendo sido assim possível vincular n apenas uma abertura estética mas também uma certa liberdade de expressão*”. Alves, Margarida Brito, “A Revista *Colóquio/Artes*”, in Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha; Maia, Maria Helena (coord.), *Arte & Poder*. Lisboa: I.H.A., 2008, p. 365.

motivo principal a enorme dependência que os *marchands* exercem sobre os artistas plásticos³¹¹. Como o próprio refere, “o signo político nacionalista contemporâneo da triste metamorfose artística dos décadas iniciais do século se transferiu para um envolvimento capitalista, pelo qual as obras de arte se tornam «acções bancárias» ou objectos decorativos, enquanto o seu potencial poder irradiante se asfixia em áreas extremamente restritas e em círculos populacionais bastante diminutos”³¹².

Fernando Pernes prossegue este artigo com o lamento de que em Portugal escasseava o espírito que se viveu aquando da Documenta V de 1972, apensa às práticas conceptualistas conexas à *arte-povera*, sobretudo no uso de materiais pobres que alguns destes artistas empregavam nos seus trabalhos, sinais de um desprezo pelo virtuosismo artístico aclamado pelo mercado, enquanto que os artistas nacionais conservam uma preferência pelo “estágio artesanal da sua produção”³¹³. É possível vislumbrar nestas considerações um desdém pelas políticas mercantis, exemplo paradigmático do modo como alguns críticos de arte em Portugal começavam a encarar as estruturas do mercado, censurando o consumo desenfreado. Por outro lado, é ainda admissível frisar o apoio que Fernando Pernes manifesta para com os conceptualismos e as suas práticas de desmaterialização da obra de arte, solenizadas pelo uso de materiais pobres, vinculadas a estratégias provenientes da *arte povera*.

Os ecos destas críticas serão fulcrais para compreender a valorização que se assiste nesses anos do projecto artístico enquanto obra de arte, correlacionado com a desmaterialização desta última. O projecto poderá aqui ser encarado na possibilidade que oferece em evidenciar o processo constituinte da produção artística, putativo de desmistificar a arte enquanto objecto consequente do *génio* artístico que trabalha sobre inspiração momentânea. O projecto, pelo contrário, destaca o trabalho mental levado a cabo pelo artista, que determina *a priori* cada elemento e pormenor da obra de arte,

³¹¹ Pernes, Fernando, “Carta de Lisboa e do Porto”, in *Colóquio/Artes*, nº 11, 2ª série, Fevereiro de 1973. Lisboa: FCG, p. 65.

³¹² Ibid., p. 65. Análises semelhantes continuarão a proliferar nos anos seguintes, mesmo depois da revolução de 1974, altura em que o mercado decaí vertiginosamente. Exemplo disso é a produção crítica de Rocha de Sousa, que num texto datado de 1975 continua a defender que “a hegemonia em Portugal, nos últimos anos, da pintura de cavalete, ficou sobretudo a dever-se a um fenómeno de bolsa, de especulação económica, ao nível de uma especial conjuntura política em que as classes de maior poder financeiro [burguesia] passaram a acreditar no potencial de capitalização que a obra de arte representava”. Sousa, Rocha de, “Linguagem Despoletada”, in *Revista de Artes Plásticas*, nº 6, Jan. 1975, p. 26.

³¹³ Pernes, Fernando, *Op. cit.*, p. 65.

conferindo-lhe uma determinação de *operador estético*, termo que Ernesto de Sousa favorecia. Como o próprio afirma: “*toda a ideia é um projecto*”³¹⁴.

Esta é a formulação teórica base por detrás da secção *Projectos-Ideias*. Como o seu comissário refere no texto que submete ao catálogo, “*pretendo não restringir o processo estético às suas componentes visuais ou plásticas. Com efeito, é nossa opinião de que pelo menos ao nível do processo, essa redução é inaceitável*”³¹⁵. É de assinalar que este texto descende do mesmo espírito que enfoca a secção que lhe corresponde, ao apresentar-se sob o formato de uma carta-convite que teria sido enviada a diversos operadores estéticos, explicitando os propósitos que se punham em foco com a exposição.

Ao recorrer a este estratagema Ernesto de Sousa destacava o próprio processo selectivo por detrás da sua secção, o que pode ser correlacionado com outras manobras curatoriais nesses anos, em que, como aponta Irene Calderoni, alguns catálogos deixaram de apresentar obras finalizadas, preferindo inserir esboços, projectos ou *works in progress* realizados pelos artistas, correlacionado ou não com as obras expostas³¹⁶. Os textos introdutórios passaram a deter-se como relatos dos caminhos percorridos pelo curador/comissário da exposição até à sua inauguração, ao invés de ensaios críticos com abordagens científicas³¹⁷. Nestes textos notabilizava-se ainda o uso da primeira pessoa do singular na descrição dos eventos e das propostas teóricas, o que imediatamente pressupõe a rejeição de enunciados conjecturados na neutralidade³¹⁸, marcados pelo encobrimento da voz individual do curador. Se Ernesto de Sousa não recorre à reprodução de projectos ou esboços de artista junto com o texto, emprega as restantes considerações. A preocupação que Ernesto de Sousa aduz à valorização do processo artístico e curatorial em detrimento do resultado final, evidencia, na opinião de Delfim Sardo, “*uma espécie de conceptualismo existencial em que o conceito é a vivência do processo operativo, sendo o contrário também paradoxalmente verdadeiro*”³¹⁹.

³¹⁴ Ernesto de Sousa, “Projectos-Ideias”, in *EXPO-AICA SNBA 74* (cat.). Lisboa: SNBA, 1974, sem paginação.

³¹⁵ Ibid., sem paginação.

³¹⁶ Calderoni, Irene, “Curating Shows: Some Notes on Exhibitions Aesthetics at the End of Sixties”, in O’Neill, Paul (ed.), *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, 2011, p. 75.

³¹⁷ Ibid., p. 75.

³¹⁸ Ibid., p. 75.

³¹⁹ Sardo, Delfim, *A Visão em Apneia. Escritos sobre Artistas*. Lisboa: Athena, 2011, p. 51.

Em *Projectos-Ideias* participaram os seguintes *operadores estéticos*: Alberto Carneiro, Alberto Tavares (Al Berto), Álvaro Lapa, Ana Vieira, Ângelo de Sousa, António Campos, Armando Alves, Artur Rosa, Artur Varela, Carlos Gentil-Homem, Costa Pinheiro, Da Rocha, Eduardo Nery, Ernesto de Sousa, E. M. Melo e Castro, Fernando Calhau, Helena Almeida, João Dixo, João Vieira, Jorge Peixinho, José Rodrigues, Júlio Bragança, Philipe Rase, René Bertholo, Ribeiro Telles e Túlia Saldanha. À semelhança da análise que concerniu *Do Vazio À Pró-Vocação*, devido ao limite de espaço que dispõe esta dissertação, não será possível analisar todos estes artistas e os respectivos projectos artísticos. O que orientará o foco da escolha é o cotejo no uso de estratégias de desmaterialização aparentados com os conceptualismos, alguns dos quais reincidentes do capítulo precedente.

Ana Vieira prolonga questões já presentes na sua produção anterior ao apresentar em *Projectos-Ideias* um conjunto de intervenções sobre fotografias. *Sem Título* (1973) compõe-se por quatro fotografias a preto-e-branco de fachadas arquitectónicas de cunho popular, nas quais a artista interpõe um conjunto de elementos mobiliários, decorativos e arquitectónicos a tinta azul, descendentes dos que figuravam nos seus *ambientes* de 1971-72. Não há qualquer dado que possibilite confirmar se estes *projectos* foram interpostos para as ditas fachadas, ou se remeteram-se apenas à sua possibilidade de realização futura. No entanto, há uma intenção patente por parte de Ana Vieira em intervir directamente sobre edifícios existentes. À semelhança dos seus trabalhos anteriores, é perceptível uma tensão entre exterior e interior, o público e o privado. Contudo, os espectadores, nestes novos projectos, apenas detêm acesso à representação *virtual* do interior das habitações. Esta análise alude à dimensão projectual do trabalho em questão. A sua transposição para uma intervenção arquitectónica concreta pressuporia outros contornos de leitura, inserindo o proprietário da habitação como recurso fundamental para o acesso *real* à sua configuração interior.

A apresentação sob o formato projectual é indicativa de uma substantivação do processo constituinte da obra. Como aponta Liliana Coutinho, “*objectivar o processo de representação é assim tomar consciência do modo como historicamente concebemos uma imagem, uma disciplina, assim como das narrativas que suportam essa*

concepção”³²⁰. O emprego da fotografia na sua realização é disso sintomático, enfatizando o acto criativo enquanto processo de intervenção desencadeado por estudos prévios que revelam o método de trabalho do *operador estético*³²¹.

Se a fotografia delonga neste caso um peso auxiliar na constituição do projecto artístico, na obra de Armando Alves singulariza-se pela qualidade documental. *Operação Estética de Estremoz* (1969) consistiu numa experiência artística efémera a partir de uma manga de plástico branco com 150 metros de comprimento. Com a contribuição de diversas pessoas, sobretudo crianças, a manga foi preenchida através do auxílio de bombas de ar e disposta sobre uma planície alentejana³²². Após ser estirada foi libertada do controlo humano e auferiu de autonomia própria, deambulando ao acaso pelo ar até ser aprisionada numa das árvores que se encontravam nas imediações³²³. Se a sua construção dependeu da manufactura humana colectiva, o procedimento a que foi disposta posteriormente impôs-se a partir da incerteza advinda da casualidade dos elementos atmosféricos, sobretudo do vento, retirando qualquer peso de determinação por parte do artista, decisão limitativa do seu poder autoral³²⁴. Próxima à *land art*, esta obra deduz-se pela desmaterialização do objecto artístico tradicional, remetido posteriormente à sua documentação fotográfica e registo fílmico.

Em trabalhos anteriores, entre 1968 e 1971, Armando Alves já havia recorrido a materiais pobres, como a madeira, para a construção de objectos escultóricos monocromáticos. Embora sejam perceptíveis linhas autorais nestes trabalhos, a sua finalização procurava aproximar-se de um acabamento industrial³²⁵. Estas obras conduziram Fernando Pernes a uma análise conexa ao signo do *múltiplo* e da aplicação de *protótipos industriais*³²⁶. Se não pressupõem um abalo completo do peso autoral na sua manufactura, como em *Operação Estética de Estremoz*, evidenciam a sua redução

³²⁰ Coutinho, Liliana, *Op. cit.*, p. 15.

³²¹ Candeias, Ana Filipa, *Op. cit.*, 33.

³²² Cf. Pernes, Fernando, “Quatro Vintes”, in “*Os Quatro Vintes*”. *Ângelo de Sousa-Armando Alves-Jorge Pinheiro-José Rodrigues* (cat.). Porto: Casa do Infante, 1985, p. 93.

³²³ Cf. França, José-Augusto, “Os Quatro Vintes”, in “*Os Quatro Vintes*”. *Ângelo de Sousa-Armando Alves-Jorge Pinheiro-José Rodrigues* (cat.). Porto: Casa do Infante, 1985, p. 27.

³²⁴ Iverson, Margaret, “The Aesthetic of Chance”, in Iverson, Margaret (ed.), *Chance*. Cambridge: MIT Press, 2010, p. 13.

³²⁵ Para uma análise mais detalhada destas obras vide Castro, Laura, *Armando Alves*. Lisboa: Caminho, 2006, pp. 22-23.

³²⁶ Pernes, Fernando, “Os Artistas e a Cidade”, in *Os Quatro Vintes* (cat.). Porto: Galeria Zen, 1971, sem paginação.

sob a aparência industrial no seu tratamento final. Todavia, será nesta última obra que Armando Alves dispôs claramente da possibilidade de multiplicá-la através do processo fotográfico e filmico, únicos vestígios documentais putativos de serem exibidos. Esta associação entre a *identidade* da fotografia e a sua reprodutibilidade era visível em diversas leituras teóricas dos anos 1960-70, assumindo, nas reflexões de Sérgio Mah, um duplo sentido: “*é um facto técnico, a reprodução da imagem óptica reproduzida pela câmara, e é um modelo de representação, uma cultura de enquadrar e imaginar. Enfatizando qualidades não disponíveis em outros meios, a fotografia pode afirmar-se como Arte: o fotógrafo capta/recolhe algo de significativo na experiência quotidiana, facto que lhe confere uma inquestionável validade. Entre um realismo instrumental e um realismo sensível (ou até mesmo sentimental), a imagem oscila entre o seu valor social e o seu valor estético/autoral*”³²⁷.

Tanto na obra de Ana Vieira como na de Armando Alves, o mérito conferido à fotografia reside no seu carácter indexical³²⁸, evocativo de uma realidade concreta ou de um acontecimento que decorreu no passado. Como refere André Bazin, “*a objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade que está ausente em toda a obra pictórica. Quaisquer que sejam as objectos do nosso espírito crítico, somos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente «representado», ou seja, tornado presente no tempo e no espaço*”³²⁹.

A capacidade objectiva e reprodutível da fotografia auferiu os artistas a conceber os seus trabalhos diminuindo a habilidade artesanal com que eram anteriormente apreciados, ao mesmo tempo que edificam as obras como anotações impessoais através do carácter funcional das imagens, correlacionadas a uma vacuidade estilística, atributo interposto à condição de não serem submetidas a uma leitura enquanto objecto visual, mas meramente como documentação secundária³³⁰ de uma acção, como em Armando Alves, ou de um conceito/ideia original, como em Ana Vieira.

³²⁷ Mah, Sérgio, “Entre Imagens”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./Nov. 2000, pp. 8-9.

³²⁸ Para uma reflexão crítica das estruturas teóricas pendentes às análises indexais associadas à fotografia ao longo dos anos 1970-80 vide Dubois, Philippe, “Trace-Image to Fiction-Image: The Unfolding of Theories of Photography from the ‘80s to the Present”, in *October*, nº 158. Cambridge: MIT Press, Outono 2016, pp. 157-158.

³²⁹ Bazin, André, “A Ontologia da Imagem Fotográfica”, in Trachtenberg, Alan (org.), *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013, p. 264.

³³⁰ Gleadowe, Teresa, *Op. cit.*, p. 12.

João Vieira questiona igualmente a vertente autoral com a submissão da obra *Pele Integral* (1973) para a exposição *Projectos-Ideias*. Este trabalho já não recorre à fotografia, mas ao molde da mão do artista em espuma de poliuretano reproduzido às dezenas, nos quais era possível visualizar as suas impressões digitais. Embrulhadas num saco de plástico e colocadas sobre um plinto foram deixadas à admiração do espectador, que poderia apropriar-se de uma das cópias³³¹. Como descreve Emília Ferreira, “*instigado pelas conversas que reiteravam à saciedade a importância da mão do artista, a sua relevância para a autenticidade da obra, para a veracidade do fazer (“é preciso sentir a mão do artista”), a sua presença autoral e física no desenho, na pintura, na escultura..., João Vieira, com o seu conhecido gosto pela ironia, mandou fazer um molde da sua mão direita*”³³². Não constituindo um projecto, como a exposição em que se inseria fazia pressupor, adequa-se à contenda que se propelia em direcção às demarcações autorais do artista em relação à sua obra, que passava tanto a poder ser transformada pelo espectador, como a remeter a sua proporção autoral ao conceito e planificação projectual.

Ambas as vias mencionadas revelam-se igualmente no trabalho apresentado por Costa Pinheiro, *Citymobil* (1968-69). Inferido sob a designação mais vasta de *Projket Art*, este trabalho foi em 1968 distribuído em policópias no metropolitano de Munique, valorizando novos meios de exposição e disseminação das obras de arte. *Citymobil* constituía-se por uma série de projectos nos quais eram imaginadas novas engrenagens urbanísticas através do manuseio que o espectador podia realizar de uma série de elementos volumétricos, dimensão que requeria a concretização do projecto, cujo número se podia expandir infinitamente, como apontou Fernando Pernes³³³. Estimulado pelo espírito do Maio de 1968, Costa Pinheiro procurava então criar uma “*sociedade nova*”³³⁴, na qual imperaria a liberdade, estimulando a fantasia e a imaginação dos seus

³³¹ Cf. Ferreira, Emília, “Olho Vivo e Mão Ligeira”, in *João Vieira. Não-Pintura* (cat.) Almada: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea, 2008, p. 10. Esta obra foi rememorada em 2008 na exposição *João Vieira. Não-Pintura*, realizada na Casa da Cerca em Almada. Nela foram convidados diversos artistas a intervir no molde como aproovessem, exercendo sobre elas o seu poder autoral.

³³² Ibid. pp. 9-10.

³³³ Pernes, Fernando, “Costa Pinheiro”, in *Pintura&Não*, nº2, Junho 1969, p. 143.

³³⁴ Almeida, Bernardo Pinto de, “Conversa com António Costa Pinheiro”, in *Costa Pinheiro. Navegadores* (cat.). Porto: Galeria Fernando Santos, 2001, p. 28.

habitantes³³⁵, bafejados pela necessidade de comprometimento e acção social, elementos que se encontravam distantes da realidade quotidiana de então, segundo a opinião do próprio³³⁶.

Citymobil correspondeu a uma fase que sucedeu ao enorme sucesso comercial da série *Os Reis* (1966), que conduziu Costa Pinheiro a questionar o funcionamento do mercado artístico³³⁷. O recurso ao projecto permitiu ao artista afastar-se do circuito comercial e ingressar por itinerários penderos a preocupações éticas correlacionadas com a crítica ao urbanismo modernista, que acusava de imobilismo e de furtar-se a valores humanistas³³⁸. Contrapondo com a valorização da imaginação e fantasia do colectivo³³⁹, dimensões da ordem do abstracto, Costa Pinheiro enseja afastar-se dos interesses financeiros através da desmaterialização do objecto artístico sob o formato do projecto, ou da sua realização em materiais *pobres*. A partir das considerações de Bernardo Pinto de Almeida, podemos considerar *Citymobil* como “*um manifesto e o desenho breve de uma utopia. Percebe-se bem isso na ideia, que percorre todo o projecto, de uma desmaterialização do objecto de arte, aqui quase só reduzido ao conceito. Não à maneira dos americanos - num conceptualismo purista que a sua cultura, de raiz profundamente europeia, não poderia autorizar -, mas de um outro modo, quiçá mais fantasioso, e sobretudo mais ligado aos conceitos então aflorados pela mão de uma série de artistas por toda a Europa*”³⁴⁰.

³³⁵ Auferida a partir da possibilidade da participação directa das pessoas que em *Citymobil* se realizava através da interacção com os elementos constituintes. Pinheiro, Costa, “Medimagnativo 1”, in Pinheiro, Costa, *Imaginação & Ironia*. Lisboa: Documenta, 2015, p. 57.

³³⁶ Pinheiro, Costa, “Citymobil”, in Pinheiro, Costa, *Op. cit.*, pp. 74-76.

³³⁷ Como o próprio afirmou, “*eu tinha ficado muito desconfiado relativamente ao mercado de arte, depois do sucesso inesperado dos Reis. E não queria voltar à pintura e ficar rico, que era o que me indicavam os convites que ia recebendo. Essa contestação teve a ver com um período em que o cavalete se tornara numa coisa académica. Daí o aparecimento dos meus projectos e da Citymobil, que tem a ver com a minha experiência e com a agitação da época*”. Costa Pinheiro in Almeida, Bernardo Pinto de, “Conversa com António Costa Pinheiro”, in *Costa Pinheiro. Navegadores* (cat.). Porto: Galeria Fernando Santos, 2001, p. 28.

³³⁸ Nas palavras de Costa Pinheiro: “*o crescimento das populações citadinas, mesmo que seja num ritmo inesperado, não deve constituir desculpa para a falta de imaginação, a falta de visão de planeamentos futuros e a falta de respeito dos vossos urbanistas pelos indivíduos-habitantes. Interesses financeiros estão na maioria das vezes em primeiro plano, enquanto os valores humanos colectivos e individuais dessa “alarmante” massa humana ficam em folhas de questionários e estatísticas na poeira das estantes*”. Costa Pinheiro citado a partir de Almeida, Bernardo Pinto de, “Notas sobre um Texto Luminoso”, in Pinheiro, Costa, *Op. cit.*, p. 101.

³³⁹ Pinheiro, Costa, “Medimagnativo Nº6”, in *Colóquio/Artes*, nº 10. Lisboa: FCG, Dez. 1972, p. 12.

³⁴⁰ Almeida, Bernardo Pinto de, *Costa Pinheiro*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 14.

Esta obra-projecto de Costa Pinheiro, juntamente com outros trabalhos semelhantes realizados nos finais da década de 1960, foi transposta para livro de artista em 1970, através da editora alemã Starczewski, sob o título de *Imagination & Ironie*. Esta estratégia concebeu ao artista uma maior liberdade em desmaterializar a obra e destitui-la da atribuição de um futuro valor de mercado elevado através da reprodutibilidade a que foi submetida, artilheiro levado a cabo por diversos artistas conceptualistas como arma de combate à noção mítica da obra de arte única³⁴¹. Costa Pinheiro não foi o primeiro artista nacional a recorrer a este estratagema. Lourdes Castro fê-lo desde finais da década de 1950, embora sem submeter os seus livros de artista a uma reprodutibilidade desmedida. À semelhança do processo que pendia por detrás da revista *KWY* (1958-64), de que Lourdes Castro fez parte integrante, os seus livros “foram uma forma de pôr em causa os espaços tradicionais e convencionais da arte. Uma interrogação sobre as instituições e o modo de distribuição e acesso à obra de arte. Num tempo em que foram postos em causa os suportes tradicionais e o propósito era aproximar a arte e a vida, a familiaridade do livro tornava-o num meio eficaz e acessível”³⁴².

O recurso ao livro encontra-se igualmente personificado na obra de Ângelo de Sousa exposta em *Projectos-Ideias: Código de Sinais* (1971). Este trabalho apresentava um conjunto de folhas soltas que poderiam ser ordenadas de diversos modos pelo espectador. Cada folha apresentava uma palavra e um desenho reduzido a traços mínimos. Se não se apresentava sob o formato tradicional de uma obra literária, com as suas folhas unidas por meio de cola ou costura, entre outros métodos, recorreu a algumas das suas características-base: a reprodutibilidade e a congregação de várias folhas em tomos.

A liberdade com que se podia alterar a ordem das folhas apenas evidencia a preponderância que aduzia ao espectador, membro integrante da obra, ao mesmo tempo que reduzia o cunho autoral unívoco, centrado no artista e na sua mestria artesanal, e despojava a obra de arte do pendor que a valorizava a partir da sua unicidade. À

³⁴¹ Bury, Stephen, *Artists' Books. The Book as a Work of Art, 1963-1995*. Londres: Scolar Press, 1998, p. 20.

³⁴² Vale, Paulo Pires do, “Dos Signos e do Resto”, in Lourdes de Castro. *Todos os Livros* (cat.). Lisboa: Documenta, 2015, p. 127.

semelhança dos livros de artista de Lourdes Castro, este trabalho de Ângelo de Sousa, invoca novas materialidades para o seu trabalho, *“que não era definida pelo aspecto apenas estético, aproximava o espectador, tornava-o activo, activava-o: como livro era para ser tocado, não para se manter à distância. Dessacralizando o objecto artístico, o livro - mesmo com a sua dimensão teológica - é de uma proximidade, carnalidade e corporalidade inalienáveis. O livro de artista, desmistificando o trabalho artístico habitual, levanta a questão sobre o que é uma obra de arte: colocando o acento no processo e na atitude, mais do que nas competências ou genialidade do artista. Era preciso desmistificar, aproximar a arte da vida quotidiana e o comum da arte”*³⁴³.

Ângelo de Sousa já havia anteriormente focado o papel activo que poderia ser atribuído ao espectador. Os seus trabalhos escultóricos, realizados entre 1966 e 1972, corporalizam-se primeiro através de placas de acrílico, e numa segunda fase através da chapa de aço ou de ferro. Nos primeiros anos, 1966-67, estas obras foram pintadas em cores complementares (azul/branco; vermelho/verde), o que, como aponta Margarida Brito Alves, *“diferenciava as duas fases do plano original ao mesmo tempo que destacava o processo a que tinha sido submetido, algumas das executadas em metal foram polidas, apresentando assim um acabamento que as tornava reflectoras, permitindo-lhes devolver a imagem da sua envolvente”*³⁴⁴. Este ardil final maquinava a fusão da obra no espaço expositivo, evidenciando-o como elemento compositivo fulcral, ao mesmo tempo que destacava a presença do espectador.

O espaço e o espectador continuaram a ser elementos primordiais na obra posterior de Ângelo de Sousa, reflectindo continuamente o seu processo de manufactura industrial. Tomemos como exemplo as peças de 1969, desdobramento das do ano anterior, que foram realizadas à escala humana, com as dimensões aproximadas de 175 cm x 60 cm. Fixas a um suporte rectangular de madeira pintada de branco, estas peças de fitas de aço inox *“podem ser manipuladas pelo espectador que, ao fazê-las vibrar com diferentes intensidades, as obriga a emitir variados sons metálicos. Animadas de uma certa energia, cuja intensidade depende única e exclusivamente do espectador chamado a dar-lhes vida, as formas criadas por Ângelo alcançam assim a desejada*

³⁴³ Ibid. p. 127.

³⁴⁴ Alves, Margarida Brito, *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*. Lisboa: Edições Colibri, 2012, p. 183.

interpenetração com o mundo”³⁴⁵. É esta manipulação dos materiais pelo espectador que vamos encontrar novamente na obra presente em *Projectos-Ideias*, sinal da carga autoral que Ângelo de Sousa lhe concede, reverso da diminuição da sua enquanto artista plástico.

Código de Sinais pode ainda ser analisado a partir dos trabalhos pictóricos que Ângelo de Sousa realizou desde o início da década de 1960, nos quais, à semelhança da obra em análise, figura uma representação esquemática de vários elementos naturais, como árvores, flores ou animais, na sua maioria aduzidos a cores primárias ou complementares, e nos quais o branco da tela ou da folha de papel era deixado intocado. Como assinala José Gil, “para Ângelo o branco deixa de ser ausência de sensível e apelo a uma ideia, para se tornar um elemento sensível puro, ao mesmo tempo imagem e fundo. Ou seja, passa a ser o “elemento” (no sentido grego), a textura específica com que se constrói o espaço. O próprio da imagem é ser plástica (contrariamente à percepção): o branco de Ângelo será a textura espacial com que as suas imagens elaborarão o seu próprio espaço”³⁴⁶. O branco apresenta assim por finalidade a objectivação da obra de arte³⁴⁷, tautologicamente remetida a si própria através dos seus elementos formais, mas reinserida no mundo, em *Código de Sinais*, pela possibilidade de manuseio que prorroga ao espectador.

Podemos ainda depararmo-nos no uso do livro de artista como tática de desmaterialização da obra de arte em *O Caderno Preto* (1968-71), de Alberto Carneiro. O seu conteúdo compila uma série de desenhos-projectos³⁴⁸ que seriam concretizados pelo seu autor nas décadas seguintes. Esta obra foi mostrada em Fevereiro de 1971 numa exposição na Galeria Alvarez no Porto, exposta cada folha individualmente na parede ao nível do olhar do espectador, direccionando a análise para a sua nomeação

³⁴⁵ Leal, Miguel Teixeira da Silva, *Op. cit.*, pp. 140-141.

³⁴⁶ Gil, José, “O Experimentador do Acaso”, in *Ângelo. 1993. Uma Antologia* (cat.). Porto: Fundação Serralves, 1994, p. 16.

³⁴⁷ Esta questão encontrava-se igualmente prenhe nos livros de artista de Lourdes Castro. Como assinala Paulo Pires do Vale, “alguns dos livros de Lourdes são folhas dobradas, o mínimo do códex, com um verso ou poema, em vez do livro inteiro: esse corte permite uma intensificação do texto, uma forma de enquadramento, de chamada de atenção. O mesmo acontece quando deixa apenas uma palavra envolvida pelo branco da página. A colocação da palavra na página, o seu lugar, a sua relação com o espaço vazio, não é acidental - ou pelo menos não é sem consequências. Há uma compreensão clara de que o meio é parte da mensagem”. Vale, Paulo Pires do, *Op. cit.*, p. 129.

³⁴⁸ Bernardo Pinto de Almeida assinala mesmo o seu carácter duplo, “ao mesmo tempo uma obra e um amplo programa de intervenção e operação estética”. Almeida, Bernardo Pinto de, “Idade de Homem”, in *Alberto Carneiro. Exposição Antológica* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1991, p. 18.

enquanto obra de arte. *O Caderno Preto* revela ainda, nas palavras de Catarina Rosendo, “uma das linhas de acção mais significativas do escultor, a utilização do desenho na sua dimensão simultânea de pesquisa e de projecto. Com efeito, aí o desenho surge, cada vez mais, como um «meio de expressão através dele mesmo», um meio em que a folha de papel é entendida como um campo de acção onde as condições imagéticas e sensíveis dos espaços são pesquisadas através da redução da realidade ao plano bidimensional”³⁴⁹. É no lado processual e projectual deste trabalho, apresentado como um *work in progress*³⁵⁰, cuja realização tridimensional não se apresenta como uma necessidade imperativa, que o podemos correlacionar com os anteriores, sobretudo no que concerne à secundarização dos aspectos físicos da obra de arte, ou na possibilidade de lhe conferir novas materialidades anteriormente descartadas como pouco nobres. Ao mesmo tempo, permite focar a sua leitura no plano conceptual da obra³⁵¹.

Para além de projectos e desenhos, entrevia-se ainda em *O Caderno Preto* uma série de apontamentos escritos à mão. Em certos excertos podemos assinalar um descontentamento para com o mercado artístico, o que pode estar associado à decisão do seu autor em empregar manobras de desmaterialização da arte. Nesses apontamentos destacam-se afirmações como: “a cáfila dos pequenos marchands, dos coleccionadores por interesses económicos e dos oportunistas, derivados e anexados, são a gangrena que é urgente extirpar”; ou “espero que os “coleccionadores” por capitalização não me “comprem”, não quero ser metido nos negócios deles, nem mesmo depois de morto”³⁵². Ambas as citações encaminham-nos na direcção de um enfoque anti-mercado,

³⁴⁹ Rosendo, Catarina, *Op. cit.*, p. 122.

³⁵⁰ Esta dimensão da obra de arte em constante alteração, contrária a qualquer finalização derradeira, constantemente repensada e redefinida pelo seu autor e espectador, é assinalada por Alberto Carneiro quando refere que “a obra apenas supera a moda e os modos que de fora lhe forem impostos, se for resultante de investigações por dentro dos seus próprios processos, pela consciência crítica de que cada coisa descoberta se transcende pela descoberta seguinte”. Carneiro, Alberto, “Obras e Lugares - Palavras em Redor da Arte e pela Teoria dos Silêncios”, in *Alberto Carneiro. Exposição Antológica* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1991, p. 210.

³⁵¹ Alexandre Melo demarcou esta ligação entre os trabalhos de Alberto Carneiro e os conceptualismos, sobretudo através da “sua preocupação de inserir em cada obra de arte uma auto-reflexão sobre o processo de conceptualização e o processo de significação que lhe permitem apresentar-se como obra de arte”. Melo, Alexandre, *Alberto Carneiro*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2003, p. 19.

³⁵² Ambas as citações de Alberto Carneiro reproduzidas a partir de Vilhena, Joana da Cunha e Costa Consiglieri de, *A Arte e a Natureza Nas Práticas Ambientais Conceptuais. Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congêneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza*. (tese policopiada). Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2001, p. 78.

peremptório na inauguração dessa crítica³⁵³, sobretudo se atendermos ao facto de que o mercado de arte em Portugal só nesses anos começava a desenvolver-se.

As questões que têm vindo a ser examinadas a partir dos livros de artista podem ainda ser ampliadas com o trabalho que João Dixo estava a realizar nesses anos, sobretudo no que respeita às questões autorais. Começemos por abordar este artista a partir da exposição que realizou em 1972 na Galeria Alvarez, intitulada por *Achados Arqueológicos da Era da Relatividade (Época Atómica) Duma Região do Mundo*. Nesta instalação o artista posiciona-se num futuro, que se situa aproximadamente no ano 6000, categorizando os objectos, entre os quais figura uma obra sua introduzida numa redoma, que recolhe como elementos de leitura arqueológica para a compreensão da sociedade dos anos 1970. É o papel nominativo que esta actividade comporta que João Dixo conecta com a sua enquanto artista, ao mesmo tempo que foca a efemeridade do quotidiano e a passagem temporal, da qual apenas restará traços objectuais desprovidos de qualquer vida humana, e amolgados em paridade, o que aduz uma consideração da obra de arte como um elemento visual de estatuto semelhante a outras instâncias culturais, dessacralizando-a, deste modo, por nivelá-la com objectos sem estatuto artístico *per se*. Como o próprio esclarece, “*é ainda o grande elogio dos objectos, dos objectos para além do homem e sem o servilismo utilitário. O silêncio das casas desabitadas, em que os objectos e suas formas existem sozinhos, numa imobilidade natural, num tempo impedido, nada feito pela vida. É o próprio objecto extraído à realidade do dia a dia que serve de actor na representação da peça. Não é um símbolo dos objectos da sua raça, mas a presença dum mundo em que tocamos, que permanecerá para além da vida*”³⁵⁴.

O foco nominalista que João Dixo confere a esta obra, assumindo o papel do artista como o de um arqueólogo, que selecciona um conjunto de objectos do quotidiano putativos de serem erguidos a obra de arte³⁵⁵, numa latência de *ready-made*, é

³⁵³ O que poderá ter-se efectuado a partir de influências londrinas aquando da sua estadia nesta cidade entre 1968 e 1970, para a realização de uma pós-graduação na Saint Martin's School of Art.

³⁵⁴ Dixo, João, [Sem Título], in *João Dixo* (cat.). Porto: Galeria Alvarez, 1972 (?), sem paginação.

³⁵⁵ “*O tempo é relativo, o sentido do progresso e a arqueologia como testemunho. Vivemos num tempo e num espaço, mas não estou interessado em usá-los esteticamente como finalidade formal, mas como retrato da sua função na geografia e século XX. Considero o quotidiano sempre pronto a ser visto como uma «situação estética». Estou interessado em constatar factos. A arte e a crítica são do fruidor*”. Dixo, João, [Sem Título], in *Achados Arqueológicos da Era da Relatividade (Época Atómica) Duma Região do Mundo* (cat.). Porto: Galeria Alvarez, 1972, sem paginação.

desdobrado numa outra exposição de 1973, na Galeria de S. Mamede em Lisboa, na qual apresenta um conjunto de pinturas que havia realizado em anos precedentes, mas em relação às quais acresceu um “X” a tinta de *spray*. Esta atitude corresponde a uma crítica do objecto artístico imóvel, petrificado em museus e galerias de arte após a sua finalização. Ao apropriar-se de peças suas e inserir-lhes uma nova componente visual, sobretudo um sinal que se traduz em cancelamento, o artista está a declarar o seu trabalho como um *work in progress*, aberto a constantes actualizações. Como afirma Egídio Álvaro, “*é a recusa em claro de uma interpretação que tende a arrumar na secção Arte objectos que foram concebidos como provas e como marcas*”³⁵⁶. É a procura de uma redefinição de conceitos e normas que se sublinha nesta obra³⁵⁷, aduzindo ao artista a responsabilidade conceptual de reflectir constantemente sobre o seu trabalho e o modo como o processa.

João Dixo procurou ainda locais alternativos de expor o seu trabalho, como, por exemplo, o aproveitamento que fez de um conjunto de páginas do quarto número da publicação periódica *Revista de Artes Plásticas*, em 1974. Entre um par de projectos da sua autoria, podemos encontrar ainda a colagem de uma folha prateada intitulada *O Artista*. Reflectindo parcamente o espectador, devido à sua enorme opacidade, esta obra cria, através do seu título, uma desestabilização do papel autoral que pode ser-lhe ministrado. Quem é o artista? João Dixo que deteve a concepção da obra? O espectador que se pode vislumbrar frugalmente na obra e tomar consciência de si mesmo? Ou ambos? A resposta pode assumir diversos contornos, qualificada pela desestabilização autoral que promove, requisito para uma reflexão por parte de quem observa.

O uso de publicações periódicas permite uma massificação da obra de arte, abrindo-a a uma distribuição mais vasta, na qual o peso institucional e do mercado artístico é reduzido, ao mesmo tempo que transporta a obra para formatos mais efémeros, conexos a latências de desmaterialização³⁵⁸, não com o intuito de inferir o desaparecimento do objecto artístico, mas em conduzi-lo sob novas materialidades.

³⁵⁶ Álvaro, Egídio, “A Dimensão do Projecto”, in *João Dixo* (cat.). Lisboa: Galeria S. Mamede, 1973, sem paginação.

³⁵⁷ “*A actualidade estética visual não o é pelo nível do modernismo da técnica ou da informação formal internacional, mas pela funcionalidade crítica primordialmente regional ao nível da graduação da relatividade de todos os conceitos*”. Dixo, João, [Sem título], in *João Dixo* (cat.). Lisboa: Galeria S. Mamede, 1973, sem paginação.

³⁵⁸ Cf. Allen, Gwen, *Op. cit.*, pp. 1-7.

É nesta capacidade de reformulação da materialidade tradicional da obra de arte que a maioria dos artistas analisados neste capítulo procuraram orientar o seu trabalho, demarcando um enfoque mais no conceito que nas suas propriedades formais, ao mesmo tempo que questionam o papel autoral, e o comportamento *selvagem* que o mercado de arte estava a atingir em território nacional. Dinâmicas que não concerniram apenas as obras expostas em *Projectos-Ideias*, mas igualmente o processo expositivo levado avante por Ernesto de Sousa, que, como aponta Miguel Leal, detém “*um lado operativo muito importante: o assumir do papel de fazedor de sentido mas sempre em articulação directa com o artista. Isso é visível no modo de construção das exposições (que desejava participadas) ou no tom pessoal, muitas vezes quase íntimo, da sua escrita, sempre que se dedicava monograficamente a um artista*”³⁵⁹.

A heterogeneidade de propostas de efectivação de linhas de desmaterialização da obra de arte, durante a década de 1970, expostas ao longo deste capítulo, permite auferir uma incapacidade de determinar-se um sentido unilateral para estas práticas, dedução análoga à que manifestou na análise do termo anti-modernismo ao longo do capítulo precedente. Se a maioria apresenta um enfoque inicial em questionar modos de visualização e percepção convencionais, privilegiados pelas instâncias de poder, é a alteração que promovem com esses dogmas que instaura propósitos de desestabilização do contexto político e social vigente, demovendo contundências declarativas que demarquem a autonomia da obra de arte em relação ao contexto que a enforma³⁶⁰. Retenha-se o facto da exposição *Projectos-Ideias* ter-se realizado ainda sob os auspícios do Estado-Novo, que só cairia em Abril desse mesmo ano. Há, neste sentido, uma intensificação das estratégias que já haviam norteado *Do Vazio À Pró-Vocação* dois anos antes, indutoras do que Jacques Rancière cunhou por práticas de *dissentimento*. Embora este conceito ter sido desenvolvido em alusão à produção artística das últimas décadas, a pertinência que retém para o estudo de outros períodos históricos

³⁵⁹ Leal, Miguel Teixeira da Silva, *Op. cit.*, p. 49.

³⁶⁰ Declarações que enfoquem a autonomia artística, centrada sobre si mesmo, são, como aponta Margarida Nunes, “*uma invenção pura, o acto de declarar-se neutro e descomprometido, é de per se, uma adesão ao status quo existente. Advogando a neutralidade, o artista insere-se numa recusa de mudança, negando qualquer linguagem transformadora e conformando-se com a realidade. A neutralidade é também um claro comprometimento e traduz uma atitude engajada com a estética dominante e o status quo de cada época histórica*”. Nunes, Margarida, “Arte comprometida: uma reavaliação”, in *Biblos*, nº XI, 2013, p. 339.

proporciona a sua apropriação para o entendimento desta relação com o político que se procurou aludir neste capítulo e no precedente. Seguindo as palavras deste autor, podemos definir o termo em questão como “*o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por esta via que a arte, dentro do regime da separação estética, toca a política. Porque o dissentimento está no âmago da política. A política, na verdade, não é antes de mais o exercício do poder ou a luta pelo poder. O quadro da política não é em primeiro lugar definido pelas leis e pelas instituições. A primeira questão política é saber a que objectos e a que sujeitos dizem respeito essas instituições e essas leis, quais as formas de relação que definem propriamente uma comunidade política, quais os objectos a que estas relações dizem respeito, quais os sujeitos que estão aptos a designar tais objectos e a discuti-los. A política é a actividade que reconfigura os enquadramentos sensíveis no seio dos quais se definem objectos comuns. A política rompe a evidência sensível da ordem «natural» que destina os indivíduos ou os grupos às tarefas de comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, ao começar por atribuí-los a um ou outro tipo de espaço, a uma certa maneira de ser, de ver ou de dizer*”³⁶¹.

Esta concepção de político, tendente à desestabilização de modos de visualidade e vivência, concede encarar a produção artística sob análise numa disposição de resistência para com os enquadramentos sociais, políticos e artísticos vigentes, práticas de proteção do regime salazarista. Ao proceder em actos de desmaterialização do objecto artístico finalizado e determinado por prerrogativas de divisão disciplinar, erguidas sob o signo da autonomia estética, estes artistas apresentam novos modos de acarar a sociedade e os quadros institucionais. Este encadeamento é visível na tentativa em desviar-se das malhas do mercado artístico, que estava a privilegiar obras sob suportes tradicionais, e que, nesse sentido, perpetuava modos de visualização estética sustentados ao longo do Estado Novo. Esta indicação não tinha um intuito de encerrar integralmente a mercantilização da obra de arte, mas modifica-la dentro dos padrões em que estava a ocorrer. Ao centrar esta secção em projectos artísticos por realizar, Ernesto de Sousa chamava a atenção do privilégio que se estava a conceder aos meios tradicionais, delongando para a marginalização novos modelos de produção, que não

³⁶¹ Rancière, Jacques, *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010, pp. 89-90.

tinham uma necessária apresentação pública³⁶². Embora o mercado artístico não suportasse directamente as políticas estatais, o seu descomprometimento era sinal de uma perpetuação do *status quo*. A análise das práticas de desmaterialização, em contexto nacional, devem assim ter em cuidado, para além das múltiplas valências em que ocorrem, as extensões políticas que incutem. Se estas práticas propiciam encarar inicialmente um litígio para com discursos artísticos institucionalizados, centralmente analítico, um estudo mais pormenorizado do contexto em que surgem permite compreendê-las igualmente na sua capacidade política contestária³⁶³.

Os desdobramentos a que pode ser submetida a aplicação do conceito de desmaterialização devem deste modo depender de um exame contundente dos diferentes artistas e obras que podem decair sob os seus auspícios. Se implicam geralmente uma reconsideração de discursos artísticos monolíticos, abarcam igualmente ponderações políticas, conduzidas de modos diferentes consoante cada artista e obra a que nos reportamos. É esta heterodoxia, já visível no emprego de anti-modernismo, que procuramos transcorrer, no capítulo seguinte, na utilização do termo conceptualismo ao contexto artístico português.

³⁶² Um caso exemplar nas galerias nacionais da década de 1970 que contraria esta assunção é a Galeria Ogiva em Óbidos, que funcionou entre 1970 e 1974, através de um esforço de descentralização desenvolvido por José Aurélio. Como indigita Catarina Rosendo, “*na Ogiva era possível desenvolver projectos que se sabia à partida não serem vendáveis e a variedade de linguagens, formatos e escalas era bem-vinda. As galerias existentes na altura, no país, não ofereceram condições tão acolhedoras. Tirando as institucionais Fundação Calouste Gulbenkian e a Sociedade Nacional de Belas-Artes (e o SEIT, onde uma larga maioria de artistas se recusava a expor), as opções dividiam-se entre as galerias de vocação cultural mas cujos espaços eram mais ou menos exíguos (a Buchholz, a Quadrante e a Diário de Notícias, em Lisboa; a Divulgação no Porto e em Lisboa; a Alvarez, no Porto) e as galerias assumidamente comerciais (a Judite Dacruz, a São Mamede, a Interior, a Dinastia e, a partir de dada altura, a 111, todas em Lisboa, e a Alvarez 2, no Porto).*”. Rosendo, Catarina, “Ogiva Galeria de Arte, 1970-1974”, in *L+Arte*, nº 64, Out. 2009, p. 60.

³⁶³ Esta dimensão foi desde logo avançada por Ernesto de Sousa em alguns dos seus escritos. Como o próprio aponta, “*a vanguarda das «artes» e a vanguarda ideológica e política complementam-se; ambas pretendem não libertar o homem mas fornecer-lhe as ferramentas necessárias para que se liberte a si próprio*”. Sousa, Ernesto de, “Ângelo de Sousa. Uma geografia solene ao alcance de todas as mãos”, originalmente publicado in *Colóquio/Artes*, nº 23, Junho de 1975; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 127.

Capítulo Quatro - Alternativa Zero e os Conceptualismos.

Os conceptualismos não consagram nenhum movimento artístico, nem um conjunto de prerrogativas temáticas deterministas que possam ser comuns à heterogeneidade de propostas e artistas que decaem sob os seus auspícios. No primeiro capítulo houve uma diligência em evidenciar esta propensão que subjaz à utilização do termo em questão. O uso reiterado na sua forma plural é, nesse sentido, um dispositivo linguístico que intenta destacar a diversidade de configurações em que se desdobra, concomitante a um distanciamento em relação a conformações discursivas mais enraizadas na historiografia de arte, como arte conceptual. Esta demissão de uma terminologia canónica tem por efeito uma melhor compreensão e inclusão das múltiplas vias artísticas a que se reporta, já não centradas em prescrições de foco exclusivamente linguístico, dinamizadas a partir dos escritos iniciais de Joseph Kosuth e da conversão que propõe em direcção ao uso de *proposições analíticas*, mas de uma ampla gama de desdobramentos que evocam igualmente um conjunto de artistas que, destacando componentes conceptuais nos seus trabalhos, abrangem simultaneamente percepções sociais e políticas.

A utilização deste termo deve, neste sentido, considerar a heterodoxia que demarca estas dinâmicas, esmiuçando-as a partir dos contextos espaciais em que despontam, assim como o diálogo que promovem com conjunturas artísticas, sociais e políticas vigentes. Se estas práticas estão associadas usualmente à utilização de meios artísticos marginalizados, em termos institucionais e mercantis, como a fotografia, o vídeo ou a escrita, em detrimento de outros consagrados, como por exemplo a tela ou o mármore, isto não traduz um abandono de todos os regulamentos disciplinares consagrados. O pictórico e o escultórico não foram enfeitados completamente, mas submetidos a novas considerações e desdobramentos, reexaminando preceitos essencialistas e de categorização autonomista. Os artistas de pendor conceptual abordam, como se tentará demonstrar ao longo deste capítulo, várias vias assinaladas simultaneamente, ou em separado, consoante as obras a que aludimos, que não devem, por isso, ser reputadas globalmente sob considerações unívocas extrapoladas para toda a sua produção artística. Frequentemente, os artistas sinalizados apenas produziram

casualmente obras conceptuais, que usualmente são experiências contíguas ao restante corpo de trabalho. São estas considerações que se procurará desenvolver ao longo deste capítulo, procedendo, para o efeito, a partir da análise de algumas obras presentes na *Alternativa Zero*, exposição realizada em 1977 na Galeria de Arte Moderna, em Belém, sob a comissão de Ernesto de Sousa³⁶⁴.

A escolha desta exposição para a discussão da temática aludida reside na imputabilidade para com os conceptualismos que sofreu desde a sua abertura. Num texto, *Uma Criação Consciente de Situações*, em que procura explicitar os propósitos que regeram *Alternativa Zero*, publicado na *Colóquio/Artes* em 1977, Ernesto de Sousa justifica as vias metodológicas que configuraram a escolha das obras e artistas: “primeiro: que a única atitude ou função didáctica válida no nosso tempo é de natureza estética; segundo: que todas as vanguardas estéticas que realmente merecem esse nome se confundem ou convergem para uma única a que chamarei a via conceptual”³⁶⁵. Há, deste modo, dentro do pensamento teórico deste autor, uma convergência das obras expostas para com os conceptualismos. Esta via é assinalada em sucessão das propostas desenvolvidas tanto em *Do Vazio À Pró-Vocação* como em *Projectos-Ideias*³⁶⁶, das quais constituiria um adensar teórico, tanto em determinações perspectivistas como prospectivistas.

Ernesto de Sousa estabelece as determinações conceptuais de uma obra de arte a partir da noção de vanguarda, cujo foco residia no “desenvolvimento da função crítica do artista/ a estetização da crítica// a isto chamamos a via conceptual ou analítica/ a isto corresponde uma liberdade responsável/ e uma responsabilidade militante”³⁶⁷. A

³⁶⁴ Embora a presente análise privilegie a secção principal desta exposição, *Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, houve outras duas secções a ela incorporadas, e que decorreram em simultâneo: *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal*, que exibiu uma forte componente documental e fotográfica acerca da tríade de artistas plásticos constituída por Almada Negreiros, Eduardo Viana e Santa-Rita Pintor; e *A Vanguarda e os Meios de Comunicação - o Cartaz*, que evocava diversos cartazes de exposições que haviam ocorrido tanto nacional como internacionalmente nos anos que antecederam à *Alternativa Zero*.

³⁶⁵ Sousa, Ernesto de, “Uma Criação Consciente de Situações”, originalmente publicado in *Colóquio/Artes*, nº 34, Outubro de 1977; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 236.

³⁶⁶ No fôlio que correspondeu a Ernesto de Sousa no catálogo da *Alternativa Zero* esta sucessão é bastante assinalada através da apresentação de um conjunto de diversas fotografias que documentam alguns dos seus projectos desde o final dos anos 1960 até 1977: *Nós Não Estamos Algures*, Alges 1969; *Happening Guincho*, 1969; *Painéis Almada*, Madrid 1972; *Clube Opinião*, Lisboa 1975; *1.000.011º Aniversário da Arte*, Coimbra 1974; *Do Vazio À Pró-Vocação*, 1972; *Projectos-Ideias*, 1974; *Luis Vaz 73*, Bruxelas, Lisboa, Coimbra, 1975-76; *Almada Um Nome de Guerra* 1969-1977.

³⁶⁷ Ibid. p. 235.

designada *via analítica*, sob a qual prolonga-se, advém de uma leitura dos textos teóricos de Kosuth, reformulando pareceres exclusivamente meta-artísticos, de modo a incorporar vertentes contestárias de reformulação social e política, prosseguindo considerações explanadas no capítulo anterior, em que se advertiu para o modo como as reconfigurações a que alguns artistas estavam a submeter as respectivas obras de arte possibilitavam entrever um dinamismo de oposição política ao regime ditatorial. No entanto, o Estado Novo tombou a 25 de Abril de 1974, entrando-se num período de democratização em que se procurava reconstruir política e socialmente o país. É dentro deste clima que Ernesto de Sousa entrevê os processos artísticos conceptuais como uma ferramenta fundamental, que possibilitariam dinamizar novos modos de apreensão do real e facultar um conjunto de prerrogativas que instaurassem uma sociedade mais humanista e livre. Um projecto que, nestas nomenclaturas base, evoca formulações vanguardistas, não na apresentação de uma construção utópica de modelos de vivência, como nas vanguardas históricas³⁶⁸, mas na abertura de múltiplos modos de visão e experiência, putativos de configurar a sociedade sob um esquema plural, símbolo de liberdade, *“uma criação consciente de situações”*, como Ernesto de Sousa refere no título do artigo supracitado. Como explica José Miranda Justo, *“«criação de situações» é (também) uma expressão que faz parte de um jogo de linguagem que momentaneamente se privilegia: o da acção política. Então, é como se se dissesse: todo o experimentalismo é criação de situações, mas a «criação de situações» é tanto mais eficaz quanto mais ela se confunde com uma concepção de acção política, ou seja, com um modo activamente experimental (e portanto produtivo, «criativo») de estar na polis. Nesta acepção é a própria noção de vida política, enquanto jogo institucional de representações especializadas (sejam elas as da «representação» parlamentar ou da «representação» classista, de tipo leninista), que fica totalmente posta em causa. O «experimentalismo» de Ernesto de Sousa, quando encarado por este ângulo, significa a impossibilidade de levar a sério uma política em diferido, seja ela qual for. Ora, transformar a ideia de vida política diferida numa ideia de vida política enquanto acção directa é uma «revolução» em tudo análoga à do sujeito que se transforma na identificação dos corpos”*³⁶⁹.

³⁶⁸ Cf. Herwitz, Daniel, *Op. cit.*, p. 9.

³⁶⁹ Justo, José Miranda, *Op. cit.*, pp. 302-303.

A evocação do conceito de *pró-vocação*, mormente a partir da exposição de 1972, *Do Vazio À Pró-Vocação*, delongava-se igualmente dentro destes moldes teóricos, facto assinalado pelo próprio comissário num artigo sobre a obra de Helena Almeida publicado em 1977, no qual refere que “*afirmámos (em 1972, exposição «Do Vazio À Pró-Vocação», AICA-SNBA) que todos estes elementos são pró vocatórios... A vocação é o Novo: transformar o mundo*”³⁷⁰. Esta asserção continuaria válida dentro do seu ideário de pensamento, não enquanto uma declaração de intencionalidade de contestação política para com o regime repressivo, mas na necessidade em reformar o país após o término do mesmo, processo onde a produção cultural deveria ter um papel fundamental³⁷¹, experimentando novos modelos de percepção e reflexão, apensos a práticas experimentais, constantemente em auto-reformulação, de maneira a evitar qualquer propensão à reinstalação de parâmetros monolíticos, de sentido unilateral, mas sustentar novas configurações plurais, que não deveriam autonomizar-se do quotidiano.

O *Vazio* continuaria a ser outro termo a persistir dentro do programa teórico desenvolvido por Ernesto de Sousa, associado ao *Zero* manifesto no título da exposição de 1977. Re-evocando o artigo citado no parágrafo superior, é perceptível a associação que estes termos tomam em relação aos conceptualismos, sobretudo à releitura que Kosuth faz dos seus postulados iniciais, preteridos a favor de uma via antropológica para a produção conceptual³⁷². Ernesto de Sousa desenvolve estas correlações afirmando que “*uma das chaves para compreender o processo estético «mais avançado» do nosso tempo reside no caminho-para e na compreensão daquilo a que se tem chamado arte conceptual. [...] Por definição, transparência teórica e opacidade prática deverão encontrar-se no limite, e assim liminarmente confundir-se. Seria o caso, por exemplo, do grupo inglês Art & Language, e sobretudo do americano Joseph*

³⁷⁰ Sousa, Ernesto de, “Helena Almeida e o Vazio Habitado”, originalmente publicado in *Colóquio/Artes*, nº 31, Fevereiro de 1977; reimpresso in Sousa, Ernesto de, *Op. cit.*, p. 163.

³⁷¹ Este dinamismo é sobretudo perceptível no papel que os artistas procuraram deter dentro do processo revolucionário, que se seguiu à queda do Estado Novo. Como indigita Gonçalo Couceiro, “*muitos artistas, intelectuais e críticos manifestaram o seu desejo de intervir activamente na vida cultural do país. As Campanhas de Dinamização Cultural do Movimento das Forças Armadas têm a adesão espontânea de artistas plásticos e intelectuais. O convívio da arte com o público sai fora do seu habitual contexto -as galerias e os museus- e passa por manifestações e intervenções com o desejo de contribuir para a aproximação da arte moderna com o público, ou apenas motivadas pelo desejo de provocar e agir sobre o espectador, em acontecimentos fora dos habituais mecanismos de exibição e transacção da arte*”. Couceiro, Gonçalo, *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004, pp. 15-16.

³⁷² Esta análise e respectivas referência bibliográficas encontram-se desenvolvidas no primeiro capítulo da presente dissertação.

*Kosuth. É interessante assinalar, de passagem, que o próprio Kosuth se considera já num fase pós-conceptual, ocupando-se agora do que ele próprio classifica como arte antropológica. A «descoberta» de Kosuth: é impossível eliminar a ideologia de qualquer operação estética. É evidente que se trata de uma descoberta já feita noutros domínios, mas que neste caso surge com um relevo e um significado especiais para a estética e as técnicas de comunicação modernas. Tal descoberta corresponde ao reconhecimento de que um estado zero (uma operação vazio) é absolutamente necessário, não só na escrita mas na comunicação em geral*³⁷³. O estado zero, ou a preservação numa defesa pelo vazio, análogos, como já foi possível evidenciar nos capítulos precedentes, apresentavam-se como imprescindíveis na reconfiguração das disposições artísticas, que deveriam abandonar práticas tradicionais³⁷⁴ por lhe estarem associadas certas determinações ideológicas que haviam conservado a manutenção de poderes repressivos, ao mesmo tempo que apela à “*estetização da crítica*”³⁷⁵, i.e., que os artistas assumam uma auto-reflexão no seu próprio trabalho, que não se centre exclusivamente em parâmetros meta-artísticos, mas que impele simultaneamente valores políticos e sociais. Ana Hatherly, num texto retrospectivo sobre Ernesto de Sousa, explicita igualmente este parecer, referindo que dentro deste quadro analítico, “*o criador deixa de ser um fingidor para se tornar um investigador que persegue vestígios procurando novas pistas, novos contextos, novos materiais, novas maneiras de fazer, ver, pensar e comunicar, muitas vezes por entre escombros. O seu percurso é infinitamente exploratório, sempre cheio de não-saber, de possibilidades a testar. Daí a variabilidade e instabilidade que gera*”³⁷⁶.

Ernesto de Sousa não se limitou a desenvolver estas reflexões somente em redações teóricas, efectivou-as na prática artística que realizou desde a década de 1960, exercitada a partir do recurso a novas tecnologias como o vídeo e a fotografia, no

³⁷³ Sousa, Ernesto de, *Op. cit.*, p. 162.

³⁷⁴ Esta defesa é extrapolada por Ernesto de Sousa quando refere, em relação à *Alternativa Zero*, que “*por isso «em Belém» havia uma «máquina cinética» (o cinetismo como o construtivismo é uma das origens da via conceptual) e havia uma floresta-conceito; mas não havia pinturas emolduráveis ou esculturas «plintáveis».* Por isso «em Belém» havia uma máquina para música bio-electrónica e uma «secretária para uma sociedade em vias de construção»; mas não havia objectos essa mentira e repressão a todos os projectos, obras acabadas, negação de liberdade”. Sousa, Ernesto de, “Uma Criação Consciente de Situações”, *Op. cit.*, p. 237.

³⁷⁵ *Ibid.* p. 235.

³⁷⁶ Hatherly, Ana, *Op. cit.*, p. 40.

âmbito do *mixed-media*³⁷⁷. A série de obras intituladas por *Revolution My Body* ou *Este é o Meu Corpo* são exemplos que conformam essas considerações. *Revolution My Body n.º 1* (1977) apresenta um conjunto de fotografias e de textos, misturando ambas as modalidades numa interferência que ampliava as possibilidades de leitura por parte do espectador. Os elementos fotográficos, por sua vez, reúnem dois grupos distintos dispostos a partir de provas de contacto: um que representa um corpo feminino em estado de nudez total, fragmentado em diversas configurações corporais; e um segundo, que reproduz diversos momentos de uma manifestação política que havia ocorrido em Lisboa, no seguimento da Revolução de 25 de Abril de 1974. A apresentação desta obra a partir de provas de contacto é sintomática de um afastamento em relação a determinações de obra acabada, vinculadas ao favorecimento de exercícios de especialização técnica, preteridas a favor de componentes de amadorismo³⁷⁸, em alusão a uma ideia de *work in progress*. Toda a prática de Ernesto de Sousa é devedora desta última prerrogativa, como é possível denotar na utilização recorrente de um banco de imagens que são constantemente submetidas a novas disposições dentro de outras obras do mesmo autor. Como aponta Paula Pinto, “as diferentes composições de imagens ou variações sobre o mesmo tema permitem a não fixação das referidas composições. Esta estrutura dinâmica que serve de suporte às imagens nega a ilusão da janela fotográfica ou do ecrã de cinema; ao afirmar o espaço envolvente e a sequência da série impede o ilusionismo perceptivo da fotografia realista”³⁷⁹.

³⁷⁷ Na óptica de Ernesto de Sousa a prática dos *mixed-media* corresponde ao “reconhecimento, na maior parte das experiências de vanguarda, de arte experimental, de poesia experimental, de cinema experimental, etc. (a própria palavra “experimental” não será a mais exacta, mas temos de a empregar); é o reconhecimento, dizia, de que as distinções entre os vários géneros são artificiais. (...) Portanto tais distinções, que são artificiais, não correspondem à necessidade deste tempo”. Sousa, Ernesto de, “Ernesto de Sousa fala ao Diário Popular dos Mixed Media e do Festival de Gand”, originalmente impresso in *Diário Popular*, 6 de Maio de 1975; reimpresso in Wandschneider, Miguel; Freitas, Maria Helena(coord.), *Op. cit.*, p. 267.

³⁷⁸ Como aponta Sérgio Mah, “o «artístico» está, deste modo, não nas convenções das linguagens artísticas, mas sim nas linguagens comuns, na estética amateur. Este era um caminho susceptível de proporcionar a redescoberta de uma criatividade baseada na espontaneidade e na intersubjectividade, imune às retóricas de sofisticação e especialização do ofício, e que se combinou com a adopção de tecnologias médias (como a fotografia) enquanto dispositivos adequados para legitimar a desespecialização e reespecialização da prática artística”. Mah, Sérgio, “Horizonte Experimental”, in *O Fotógrafo Acidental. Serialismo e Experimentação em Portugal. 1968-1980*. (cat.). Lisboa: Culturgest, 2017, p. 26.

³⁷⁹ Pinto, Paula, “Ernesto de Sousa (1921-1988): O Teu Corpo É O Meu Corpo”, in Pinto, Paula (ed.), *Op. cit.*, p. 18.

As fotografias deixam, deste modo, de ter uma referência autónoma, para passarem a configurar em diversas obras simultaneamente, a que muito se deve a reprodutibilidade inerente a este meio, que o tornava num símbolo democrático pelo alcance geográfico a que podia ser submetido, tanto pela facilitação em termos de transporte, como pela capacidade de exibição síncrona em diversos locais em sincronia, fruto da supressão que impunha sob dogmas de originalidade e unicidade. Esta estratégia desenvolvia constantes re-leituras das imagens, que se excursavam tanto por associação a outras fotografias, como em relação à inserção de elementos textuais, esquivas, portanto, a apreensões uniformes de sentido literal³⁸⁰. Se esta obra conferia liberdade ao espectador para a escrutinar de diversos modos, este era simultaneamente activado pela reduzida dimensão em que os elementos fotográficos eram exibidos. Como explicita Miguel Wandschneider, “*o espectador - obrigado a colar-se às provas de contacto e ao texto, incitado a libertar-se de uma postura contemplativa - é convocado para um corpo-a-corpo com a obra. «My body is your body/ your body is my body», lê-se no texto que acompanha e comenta a obra: esta tautologia, repetida vezes sem conta por Ernesto de Sousa nesses anos, enuncia um processo de identificação, quer do autor com os corpos fotografados, quer dele com o espectador, quer finalmente do espectador com a obra*”³⁸¹.

Quanto à aproximação reflexiva ao quotidiano, de pendor político³⁸², dimensão recorrente nos textos teóricos de Ernesto de Sousa, pode-se vislumbrar nesta obra a partir do paralelismo que estabelece entre cenas de intimidade, patentes na nudez do corpo feminino, e captações do processo revolucionário, destacado pela apresentação fotográfica de uma manifestação política. O privado e o público são assim dispostos em

³⁸⁰ Para uma análise do modo como a inserção de elementos linguísticos podem dinamizar leituras diversas às imagens fotográficas *vide* Barthes, Roland, “Retórica da Imagem”, in Trachtenberg, Alan, (org.), *Op. cit.*, pp. 295-310.

³⁸¹ Wandschneider, Miguel, “Ernesto de Sousa. Revolution My Body nº1”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./ Nov. 2000, p. 19.

³⁸² A dimensão política na obra de Ernesto de Sousa, e sobretudo no seu pensamento teórico, é devedora do contacto que estabeleceu desde os anos 1960 com o grupo Fluxus, sobretudo com Robert Filliou, Beuys e Vostell. Como refere Tânia Saraiva, “*a necessidade de flexibilidade não passava exclusivamente pelo campo das artes, estendendo-se ao âmbito do político e do social. Na verdade, a importância das colaborações artísticas entre Ernesto e Vostell, ou as relações artísticas entre Ernesto e Filliou ou Beuys, permitem introduzir no país a designada crítica da ideologia que coincidiu com uma politização e adopção de práticas explicitamente políticas e sociais que iam ao encontro do que se vivia no mundo da arte*”. Saraiva, Tânia, “Se não é arte, o que é? Colaborações artísticas entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell”, in *Margens e Confluências*, nº 10. Guimarães: ESAP, Dez. 2005, p. 44.

equidade, destituindo barreiras entre as duas dimensões. É neste sentido que José Oliveira refere que “o apelo do autor era portanto no sentido de que, tomando como base uma revolução “exterior”, política, isso servisse de molde para promoção de revolução “interior”, íntima, para uma objectivação - certamente utópica - da transformação do Mundo”³⁸³. Ernesto de Sousa assume, deste modo, um posicionamento perante a sociedade, franqueando novas condições de acarar dogmas e privações individualistas. Ao imiscuir o público e o privado numa mesma esfera, abalava o segundo a favor do primeiro, transpondo o privilégio no individual para o enaltecimento do colectivo.

Os desígnios que se encontravam no cerne da produção artística e teórica de Ernesto de Sousa poderão ser evidenciados na elaboração dos seus projectos curatoriais. Nestes, em semelhança do que foi possível destacar nas posições assumidas por Harold Szeemann, o papel do curador ou comissário transita para uma orientação de pendor artístico, na qual assumia o papel de criador, e através da qual procurava traduzir, na selecção das obras e artistas escolhidos, as suas próprias deduções dissertativas, ou *perspectivas críticas*. Contudo, estas considerações não tinham por intenção sobrepor o papel do curador ao dos artistas, mas passar a situá-los em equivalência, sem determinações hierárquicas, na defesa de uma arte colectiva, feita por múltiplas vozes. Ernesto de Sousa reconhece esta posição, explicitando que os projectos expositivos que havia realizado anteriormente, mormente *Do Vazio À Pró-Vocação* e *Projectos-Ideias*, constituíram a base de reflexão que o conduziu a “considerar que produzir uma exposição poderia ser o equivalente à produção de uma obra de arte; colectiva, bem entendido, o que coincide de resto com o mais nobre destino da actividade estética («a poesia deve ser feita por todos»)). Simultaneamente, começava a compreender que as exposições com júri (os celebres «salons», veja-se catálogo acima referido) poderiam conduzir à mais grosseira forma de conservadorismo e promoção de mediocridade”³⁸⁴.

Alternativa Zero decorre, na sua gestação, dentro deste processo, esboçando novas possibilidades de ampliação dos seus propósitos. Dezenas de artistas marcaram presença nesta exposição com obras próprias: Alberto Carneiro, Albuquerque Mendes,

³⁸³ Oliveira, José António Gomes de, *A Fotografia e o Fotográfico em Ernesto de Sousa*. (tese policopiada) Lisboa: FCSH-UNL, 2008, p. 163.

³⁸⁴ Sousa, Ernesto de, “Uma Criação Consciente de Situações”, *Op. cit.*, p. 234.

Álvaro Lapa, Alvess, Ana Hatherly, Ana Vieira, André Gomes, Ângelo de Sousa, António Lagarto & Nigel Coates, António Palolo, António Sena, Armando Azevedo, Artur Varela, Clara Menéres, Constança Capdeville, Da Rocha, E. M. de Melo e Castro, Ernesto de Sousa, Fernando Calhau, Graça Pereira Coutinho, Helena Almeida, Joana Almeida Rosa, João Brehm, João Freire, João Vieira, Jorge Peixinho, Jorge Pinheiro, José Carvalho, José Conduto, José Rodrigues, Júlio Bragança, Julião Sarmento, Leonel Moura, Lisa Santos Silva, Manuel Casimiro, Mário Varela, Noronha da Costa, Pedro Andrade, Pires Vieira, Robin Fior, Salette Tavares, Sena da Silva, Túlia Saldanha, Victor Belém e Victor Pomar. À semelhança dos capítulos anteriores, e devido às limitações sob as quais decorre esta dissertação, apenas focaremos alguns destes artistas, recaindo a escolha em obras que explicitem uma dinamização de pressupostos conceptuais a diferentes níveis.

Fernando Calhau apresentou duas obras: *Espaço Tempo-Mar* (1976) e um vídeo, cujo título e datação não foram possíveis de identificar. A primeira obra é constituída por duas secções, uma de trinta e cinco fotografias a preto e branco montadas sobre platex, e outra com trinta e cinco aguarelas montadas sob o mesmo dispositivo. Em ambas há uma reprodução de elementos marítimos, aduzidos por dois sistemas diferentes de representação. Nas fotografias pelo índice semiótico facultado pela fotografia; nas aguarelas pela simbologia do azul. Nas duas instâncias há uma confecção que aduz ao abstracto. Ambas firmam-se por associação mútua, as aguarelas apenas aduzem um elemento marítimo por se disporem ao lado das fotografias, e a associação ao real que a utilização do fotográfico faria pressupor é iludida pelo recurso ao *corte*. Este procedimento técnico já era visível em trabalhos anteriores de Fernando Calhau, como evidencia um projecto filmico que nunca se chegou a concretizar, mas que se manteve através de quatro fotografias designadas por *Materialização de um quadrado imaginário* (1974). Nesta obra podemos ver o próprio artista a desenhar um quadrado sobre uma paisagem areal, delimitando o campo da mesma a uma fracção com características similares às das fotografias mencionadas: um elemento que não pode marcar topologicamente um local concreto - apenas indicativo de uma demarcação contextual genérica: o areal -, canalizado, consequentemente, para uma projecção proeminentemente abstracta.

O recuso ao corte detém habitualmente uma importância de circunscrição espacial. No entanto, no caso de Fernando Calhau, esta demarcação propícia, ao invés, uma expansão ilimitada do elemento em que se centra³⁸⁵. Neste sentido, importa atender às palavras de Stanley Cavell citadas por Rosalind Krauss no seu estudo sobre os *Equivalentes* (1923-35) de Stieglitz: “*Uma fotografia não é obrigatoriamente recortada por uma tesoura ou por um cache, mas pela própria máquina fotográfica. (...) A máquina, enquanto objecto acabado, recorta uma porção de um campo infinitamente maior (...). Feito o recorte da fotografia, ele elimina o resto do mundo. A presença implícita do restante do mundo e a sua explícita expulsão são aspectos tão fundamentais da prática do fotógrafo quanto o que ele mostra explicitamente*”³⁸⁶. À semelhança do que ocorre nos *Equivalentes* de Stieglitz esta situação de recorte é mascarada, visto que os elementos apresentados, tanto nestas fotografias, como nas de Fernando Calhau, induzem a uma expansão que ultrapassa os limites impostos pelo enquadramento. Como Philippe Dubois aponta, em referência à mesma série fotográfica de Stieglitz, o “*fora-de-campo (a ideia de infinito) é aqui mais claro e mais irreduzível que em qualquer outro lugar, espantosamente presente e activo a partir do momento em que se mergulha por inteiro nessas chapas*”³⁸⁷. O estímulo que aqui é inferido pode consequentemente ser extrapolado para as aguarelas, pelo paralelismo que advém da organização expositiva em que são colocadas, i.e., lateralmente e em diálogo com as fotografias. A leitura das mesmas apresenta assim uma dependência em relação ao recorte, visto que, prosseguindo a partir das palavras de Rosalind Krauss, “*nessas fotografias o recorte não é portanto um mero fenómeno mecânico. É a única coisa que constitui a imagem e, ao constitui-la, implica que a fotografia seja uma absoluta transformação da realidade. Não porque a fotografia não tenha espessura, que seja em preto e branco ou ainda que seja pequena, mas porque, enquanto série de signos*

³⁸⁵ A expansão ilimitada a que me refiro é ampliada pelo recurso à grelha na apresentação de obras como *Espaço Tempo-Mar*, mecanismo que, nas considerações de Rosalind Krauss, apenas considerações de extensão ao infinito, vertendo qualquer imposição de fronteiras sobre uma determinada obra enquanto arbitrária. Na senda desta virtude aduzida pela grelha, o trabalho artístico, que recorre à mesma, apresenta-se como um mero fragmento, uma pequena peça arbitrariamente talhada a partir de um tecido infinitamente mais amplo. Cf. Krauss, Rosalind, “Grids”, in *October*, vol. 9. Cambridge: MIT Press, Verão 1979, pp. 60-61.

³⁸⁶ Krauss, Rosalind, “Stieglitz: equivalentes”, in *O Fotográfico*. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2014, p. 140.

³⁸⁷ Dubois, Philippe, *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus Editora, 1993, p. 206.

realizada no papel pela luz, ela não possui mais orientação “natural” em relação aos eixos do mundo real”³⁸⁸.

Na obra de Fernando Calhau, à semelhança da de Ernesto de Sousa referida previamente, é ainda de salientar o emprego de um dispositivo serial, que possibilita aos artistas a apresentação simultânea de várias imagens, através do qual infere-se o processo formativo da obra e exonera-se o centralismo de leitura numa imagem una e original. É neste sentido que discorre Delfim Sardo, alegando que “*a questão é que a imagética serial é capaz de expansão infinita, sendo o seu autor o único responsável pela determinação (ou não) do âmbito e gramática de uma série. Neste contexto de produção serial, o sentido (e, podemos acrescentar, a questão estritamente formal) é indexado à estrutura interna de relações e alterações que a série permite na lógica da progressão que instaura, opondo-se radicalmente à noção de obra-prima - isto é, de imagem que propõe a sua retificação como objecto portador de sentido*”³⁸⁹. Simultaneamente, questões de qualidade entram também em falência, dado que não há parâmetros que possam inferir a preponderância de um elemento da série sobre outro, detendo todos a mesma carga valorativa pela dependência recíproca³⁹⁰.

Embora estas concepções advenham, no caso de Fernando Calhau, do uso a que submete a fotografia, a convergência que estabelece com aguarelas tende a invocar questões pendentes ao monocromo pictórico, e não à exploração de essencialidades inerentes ao meio fotográfico, que serviria, dentro de determinada produção conceptual enquanto instrumento através do qual se patenteava um conjunto de desígnios informativos explorados pelos artistas³⁹¹. A correspondência ao pictórico é perceptível em diversas obras desse período. *Sem título* (1976) apresenta três fotografias de elementos vegetativos, as duas primeiras a cores, e a terceira a preto e branco. Anexas a

³⁸⁸ Krauss, Rosalind, *Op. cit.*, pp. 142-143.

³⁸⁹ Sardo, Delfim, “Uma imagem ao lado de outra não são duas imagens”, in *O Fotógrafo Acidental. Serialismo e Experimentação em Portugal. 1968-1980*. (cat.). Lisboa: Culturgest, 2017, p. 18.

³⁹⁰ Cf. Coplans, John, “Serial Imagery”, in *The Serial Attitude* (cat.). Nova Iorque: Eykyn Maclean, 2016, p. 26.

³⁹¹ Sérgio Mah evidencia esta questão de desvio para com explorações essencialista do fotográfico em vários artistas pendentes a diversas dinâmicas artísticas ao longo da década de 1970. Como o próprio refere “*sem preocupações com a essência específica da fotografia, estes artistas olham para a fotografia de um modo instrumental, como um meio para atingir um fim, tomando a câmara como uma ferramenta enquanto procuram indagar um vasto leque de agendas experimentais, que encaram a hibridez -o trânsito, a porosidade, a conexão entre diferentes disciplinas- como uma plataforma de fecundas explorações de sentidos e derivações associadas ao escultórico, ao pictórico, ao performativo e ao teatral, mas também ao fotográfico e ao filmico*”. Mah, Sérgio, *Op. cit.*, p. 29.

cada uma delas estão três folhas de papel monocromáticas pintadas a acrílico. Às duas fotografias a cores correspondem duas folhas verdes, de duas tonalidades diferentes. À fotografia a preto e branco corresponde uma folha cinzenta. Podemos, deste modo, perceber que as folhas monocromáticas sublimam uma correspondência aos motivos fotográficos. Questionado acerca desta obra, Fernando Calhau responde que *“a cor não era mimética em relação à fotografia, mas uma cor idealizada em relação a uma situação de um elemento vegetal. Portanto o verde pintado não era igual ao verde da fotografia. Começa a aparecer uma relação entre a fotografia como imagem e como representação e a simbólica da cor”*³⁹². Este simbolismo na nomeação da cor, correspondente à transposição do elemento natural para a sua configuração pictórica, é indicativo da responsabilidade nominativa que Fernando Calhau atribuía ao artista, numa escolha artificial de deslocamento do real para a representação imagética, resultado de uma leitura pessoal e não de uma transcrição exacta do referente.

O monocromatismo é assim ensaiado como um mecanismo que parte de um processo de intermediação, processado pelo operador estético, em relação a um elemento que provém do mundo real. Situação que se torna esclarecedora através do filme *Destruição* (1975). Fernando Calhau coloca-se entre a câmara, aqui enfatizada enquanto suporte sobre qual a tinta será aplicada, e um elemento florestal, que será progressivamente apagado através do preenchimento completo da “tela” por um negro monocromático. Como aponta Philippe-Alain Michaud, este filme *“assinala a primeira etapa no processo de revelação das propriedades monocromáticas do filme, ao dar a ver, mediante uma redução do fotográfico ao pictural, a devolução da figura à realidade da inscrição. O artista surge no campo da imagem, enquadrado em plano americano. Traça sobre um ecrã transparente, colocado entre si e a câmara, uma cruz a tinta negra, negação simbólica da filmagem real, que marca os extremos e a diagonal do enquadramento, preenchendo em seguida toda a superfície deste, transpondo assim o espaço fictício da representação, que não deixa de ser um espaço autobiográfico, numa extensão material. Há dois estratos sobrepostos na imagem. A camada superior é uma emanção da inferior, o pictural é produto do fotográfico. Este último não*

³⁹² Calhau, Fernando, “Sem Rede. Uma conversa com Fernando Calhau em quatro noites de Fevereiro de 2001”, entrevista conduzida por Delfim Sardo, in *Work in Progress. Fernando Calhau*, (cat.). Lisboa: CAM-FCG, 2001, p. 143.

*desaparece: encontra-se simplesmente dissimulado por uma fina película de tinta preta, através da qual reaparece pontualmente, dando a ver a formação do monocromo pela saturação progressiva da superfície. (...) Calhau, no seu filme, trabalha com uma filmagem de superfície, segundo um movimento que já não é endógeno, mas exógeno: trata-se de conceber o monocromo a partir de uma filmagem real*³⁹³. O recurso a meios industriais, como a fotografia e o filme, na concretização destas explorações sobre o monocromo pictórico, concebe ao artista aduzir o espectador em foco directo no exame das questões que apresenta, dissuadindo leituras concernentes a valorizações convergentes à mestria técnica, secundária à sua compreensão. O valor autoral deixa de residir em traços manuais para passar a salientar-se nas determinações conceptuais pendentes às obras.

O uso da fotografia na obra de Fernando Calhau, à semelhança de outros artistas portugueses, procede no seguimento da utilização da gravura no início da década de 1970. A dinamização desta modalidade teve como principal promotora a Gravura - Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (SCGP), criada em 1956, pendente ao ideário neo-realista que assumia a reprodutibilidade do meio como uma disposição propícia à propagação da arte pelas diversas franjas sociais, em propósitos de intervenção social e democrática³⁹⁴. Miscigenando no final dos anos 1960, nas oficinas desta cooperativa, sobretudo pela influência de Bartolomeu Cid dos Santos e João Hogan, processos de gravura com a fotografia, criaram-se condições para facultar instrumentos que dinamizassem uma maior abertura a configurações artísticas tendentes à serialidade e reprodutibilidade. Artistas como Fernando Calhau, Vítor Pomar e Julião Sarmento participam neste empreendimento, laboratório inicial das suas primeiras experimentações com meios que passaram a induzir a sua produção subsequente em determinações tendentes ao múltiplo. Como sustenta Delfim Sardo, com base na produção artística que Fernando Calhau desenvolveu nesses anos, *“mais interessante, no entanto, é verificar como o uso da fotogravura foi o seu campo de ensaio para a*

³⁹³ Michaud, Philippe-Alain, “Quase monocromo”, in Faria, Nuno (coord.), *Fernando Calhau. Convocação. Leituras*. Lisboa: FCG, 2007, pp. 44-45.

³⁹⁴ Cf. Brites, Joana, “Quando a Gravura Moderna Portuguesa se Tornou Uma Realidade: A Sociedade Cooperativa de Gravadores Portugueses (1956-1968)”, in *A Doce e Árida Incisão. A Gravura em Contexto (1953-2004)*. (cat.) Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo, 2013, pp. 207-221.

realização de trabalho em suporte fotográfico, cuja matriz é caliográfica. Nesse sentido, o papel da prática da gravura no contexto desse banco experimental que foi a SCGP possui uma componente fundamental nessa invasão das técnicas fotográficas que se expande no sentido mais amplo das práticas artísticas num movimento de vaivém a vários títulos indiscernível nas prioridades que se vão definindo no interior dos processos criativos de uma forma que não se restringe aos circuitos processuais de Fernando Calhau, mas que parece ser analisável noutros artistas da mesma geração”³⁹⁵.

O recurso aos meios mecânicos entrevê-se, desde modo, dentro da prática de diversos artistas ligados aos conceptualismos ao longo da década de 1970, ainda durante os anos de crescimento e estabilização do mercado artístico, o que descarta análises tendentes a justificar o seu surgimento como consequência da queda abrupta do mesmo em 1974. Estas considerações são igualmente avançadas por Raquel Henriques da Silva, ao inferir que *“de modo nenhum se pode relacionar a situação de ausência de mercado com a implantação de práticas artísticas oriundas do Conceptualismo e/ou da experimentação de novos meios. Pense-se, por exemplo, no caso de Ângelo de Sousa afirmando que foi o sucesso da venda da sua pintura, no início dos anos 70, que lhe criou condições para adquirir equipamentos para se dedicar à fotografia e ao vídeo. Noutros casos relevantes, em áreas estéticas e técnicas afins, Ana Vieira, Alberto Carneiro, Álvaro Lapa, entre outros haviam iniciado experiências à margem das expectativas do mercado que continuarão depois”³⁹⁶.*

A ligação que Ângelo de Sousa estabelece com estes meios artísticos mecânicos é paradigmática, por, à semelhança de Fernando Calhau, canalizá-los para temáticas

³⁹⁵ Sardo, Delfim, “Gravura e Imagem. A Importância da Gravura na Transformação do Entendimento da Imagem Artística na Década de 1970”, in *A Doce e Árida Incisão. A Gravura em Contexto (1953-2004)*. (cat.) Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo, 2013, p. 270.

³⁹⁶ Silva, Raquel Henriques da, “Os anos 70 depois do 25 de Abril”, in *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. (cat.) Lisboa: FCG-CAM, 2009, p. 28.

propensas ao questionar conceptual do pictórico³⁹⁷. A obra que apresenta na *Alternativa Zero, Sem título* (1977), consistiu numa série de compartimentos fechados com cerca de 2 metros de altura, sem tecto, nos quais sob um fundo branco, que rememora o espaço de uma galeria ou museu, extrapolou as pesquisas pictóricas que desenvolveria nos anos seguintes para uma escala de grandes dimensões. Este acto, pela amplitude dimensional que apresentava, configurava-se pela presentificação do *cuvo branco* enquanto espaço de intervenção, objectualizando-o e nomeando-o enquanto obra de arte, numa desestabilização da sua apresentação tipicamente neutral, propósito semelhante ao que havíamos analisado a partir da obra que Alberto Carneiro exibiu em *Do Vazio À Pró-Vocação*. Contudo, ao contrário deste último, Ângelo de Sousa excogitava mais um prelúdio da sua actividade artística posterior do que uma crítica institucional directa. As dimensões com que aqui apresenta os seus trabalhos sobre tela proporciona-lhe imergir o espectador dentro da obra, estabelecendo com ela um contacto fenomenológico que implicava a totalidade do seu corpo.

As obras pictóricas a que nos temos vindo a referir são uma série de telas que Ângelo de Sousa realizou durante a década de 1980, cujas diversas colorações monocromáticas apenas são interrompidas por um conjunto de traços negros, que subdividem as telas em configurações geométricas, evidenciando a multiplicidade de esquemas a que um conjunto mínimo de elementos podem ser submetidos. Se esta última indução já se encontrava presente em obras sob tela que desenvolveu no final da década de 1960, é com o auxílio de meios mecânicos, mormente a fotografia e o filme, que a vai evidenciar ao longo dos anos de 1970. Uma obra na qual se manifesta de modo claro estas indicações é *Slides de Cavalete* (1977-79), composta por uma série de slides com disposições abstractas originadas a partir de filtros correspondentes às três

³⁹⁷ Ana Ruivo imputa este género de prática a diversos artistas durante a década de 1970, referindo que “com o acesso e permeabilidade aos novos meios particularmente visíveis na década e apesar das contingências do suporte, a pintura funciona muitas vezes como território referencial, incorpora em si alguns desses dados ou contribui para a criação profícua de um discurso transdisciplinar nas investigações dos seus autores. (...) Da mesma forma, muitos artistas ligados à performance mantêm com a pintura e a escultura uma relação de proximidade, coexistência ou coincidência. É o caso dos grupos Cores, Acre e Puzzle, de Albuquerque Mendes, João Dixo, Alvess, Rui Orfão ou João Vieira, entre outros. Fazem de algumas das suas intervenções plataforma de abordagem às formas tradicionais da expressão artística, perpassam-nas na concepção das suas intervenções, do mesmo modo que a acção prerrogativa é subentendida nos objectos que produzem”. Ruivo, Ana, “...Velhos Meios?”, in *Anos 70. Atravessar Fronteiras*. (cat.) Lisboa: FCG-CAM, 2009, p. 43.

cores primárias, que cobrem toda a imagem na qual figura sempre uma forma geométrica, maioritariamente triangular ou rectangular. A fotografia é aqui um recurso importante, uma vez que os slides a que dá origem potenciam uma alternância rápida entre si, salientando as infinitas variantes em que se podem reagrupar. Se o meio empregue é o fotográfico, a referência em que prosseguem remete ao pictórico, sugestão sublinhada por Ângelo de Sousa quando refere que estes slides correspondiam a “*algumas pinturas imaginadas e inexistentes (excepto nos próprios slides, projectados)*”³⁹⁸.

Ângelo de Sousa havia também expandido este processo, com o auxílio do vídeo e da fotografia, a partir de elementos reais. Esta extensão é possível de perceber a partir de *Chão de Cimento (I)* (1972), um vídeo no qual é perceptível o deambular da câmara sobre um pavimento de cimento dividido em diversas porções quadrangulares, enquadradas de diversos modos consoante a posição que o corpo do artista³⁹⁹, que segura o mecanismo de filmagem, assume, sujeitando assim todo o processo ao acaso de composições abstractas infinitas. Cada fotograma equivale deste modo a uma configuração diferente a que os elementos mínimos presentes podem ser sujeitados, o que assume uma correspondência com os slides da obra anteriormente mencionada. Este processo é igualmente evidente em outros projectos filmicos e fotográficos deste artista, como *Flores Vermelhas* (1974), *Papiro* (c. 1974), ou *Marmeleiro* (1974), nos quais são enquadradas matérias vegetais, muitas vezes trabalhados a uma velocidade lenta que amplia efeitos de desfoque imagético, proporcionais à indução para que o espectador concentre-se nas configurações visuais a que Ângelo de Sousa submete os elementos físicos, preteridos a favor de disposições plásticas. Como alude Sérgio Mah, “*além da rapidez, a fotografia era um meio especialmente adequado para prosseguir uma outra*

³⁹⁸ in *A Fotografia como Arte- A Arte como Fotografia*. (cat.) Lisboa: FCG, 1979, p. 74.

³⁹⁹ O recurso ao corpo do artista induz aqui a aproximação para com a performance, traço frisado por Patrícia Rosas que concerne a sua análise neste sentido. Como a própria refere, “*nesta série a relação entre «o operador e a máquina» transforma-se em «acto performativo, ao contrário do que o cinema tradicional nos ensinara da invisível presença do realizador»*. Este «acto performativo» pode ser entendido como acto coreográfico, sendo evidente não somente na relação entre o artista e a câmara, mas também na projecção propositada da sombra do artista em dois filmes sobre o chão: *Chão* (1.ª experiência) e *Ribeiro*. Ou seja, a performatividade a que assistimos acontece com a presença do artista no espaço filmográfico: num espaço que lhe pertence, embora o seu corpo -situado atrás da câmara- não seja directamente visível”. Rosas, Patrícia, “O Entendimento do Espaço em Ângelo de Sousa. A Dança-Minimalista e a Experiência do Observador-Experimentador”, in *Revista de História da Arte*, nº 10. Lisboa: Instituto História da Arte, 2012, pp. 166-167.

*dimensão da experimentação, recorrente no seu trabalho em desenho, pintura e escultura: a variação sobre um mesmo tema. Frequentemente reunidas ou dispersas por séries, as variações permitem discernir tentativas, insistências, repetições, sem nenhum fim em concreto que não seja o de experimentar para eventualmente encontrar um nexo, algo de singular. Como se pode ver nas inúmeras fotografias de cordas, fios, mãos, auto-retratos, teias de aranha, juncos, lenços de papel amachucados, entre muitos outros temas, as variações permitem ensaiar flutuações e oscilações na aparência das coisas, frequentemente jogando com as diferenças e as sobreposições entre figuração e abstracção, ainda que no imaginário de Ângelo de Sousa não haja nenhuma pertinência em colocar-se a divisão entre estas duas categorias, porque usualmente no seu trabalho uma figura é encarada como uma abstracção”*⁴⁰⁰. Pressupostos sublinhados pela recusa de inserção de linhas narrativas e de traços de mestria técnica, indicadores da confluência da atenção do espectador para o conceito lavrado pelo artista.

Helena Almeida endereça a sua produção artística dos anos de 1970 por itinerários igualmente pendentes à reflexão do pictórico a partir da fotografia. Em *Alternativa Zero* apresentou duas obras: *Pintura Habitada* (1976), e *Desenho Habitado* (1976). A primeira configura-se a partir de sete fotografias a preto e branco com intervenções a tinta acrílica azul sobre latex. Numa sucessão de pendor narrativo, a própria artista manifesta-se, nas três fotografias iniciais, a pintar em azul a *superfície fotográfica*, que aqui se assemelha a uma aparente barreira translúcida que se estabelece entre o corpo em acção da artista e o espectador⁴⁰¹. Na quarta fotografia esta acção firma-se pela cobertura completa do *plano fotográfico*, a única reminiscência ao espaço em que se situa a artista advém de pequenas zonas deixadas ainda a descoberto nas margens do enquadramento. Nas duas fotografias seguintes aparece um mão que desloca a mancha de tinta - objectualizada e assumida doravante enquanto entidade una - para o lado esquerdo. Na última fotografia, para lá da mão, entrevê-se igualmente

⁴⁰⁰ Mah, Sérgio, “Encontros com as formas”, in *Ângelo de Sousa. Encontros com as formas*. (cat.), Porto: Cooperativa Árvore, 2014, p. 22.

⁴⁰¹ Como infere Helena Almeida, “quando usei a tinta foi para que as pessoas percebessem que existe um plano do qual eu não passo, para lembrar a superfície da tela. O foco da fotografia é o espaço dessa tela”. Mah, Sérgio, “Helena Almeida. Manual de Pintura e Fotografia”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./Nov. 2000, p. 46.

cerca de metade do corpo da artista, que se redescobre por detrás da mancha que havia produzido. Quanto a *Desenho Habitado*, compõe-se através de quinze fotografias a preto e branco, com colagens a fio de crina e desenho sobre plaxex. Nas três primeiras fotografias é visível uma mão que desenha uma linha recta através do auxílio de uma caneta. Nas três fotografias seguintes a mão ergue-se e a linha persevera a conexão à esferográfica, ao mesmo tempo que adquire uma proporção física que interage com a mão, que, por sua vez, propela, nas quatro fotografias seguintes, a caneta para cima e debate-se com a linha objectualizada. Nas fotografias subsequentes todo este processo repete-se de modo inverso, numa reversão ao ponto inicial.

Estes trabalhos delongam uma pesquisa que Helena Almeida prosseguiu nesses anos em torno da mancha de tinta e do traço a lápis. Realizadas sob o formato de série, inviabilizam uma aproximação interpretativa em bloco, i.e., uma percepção completa por parte do espectador do todo, que a obra única usualmente possibilitava. Por outro lado, a objectualização, em que determina a apresentação do mancha e do traço, amplia efeitos de tridimensionalização em ambas as instâncias, usualmente detidas pela essencialidade que promoviam dentro de uma pesquisa formal de divisão disciplinar, na qual se perspectivava o pictórico a partir da bidimensionalidade⁴⁰². Contudo, como aponta Ivo Braz, referindo-se sobretudo aos trabalhos desenvolvidos em torno do fio de crina no início dos anos 1970, “*é o âmago deste paradoxo - entre uma mobilidade desejante que está na origem do desenho e o seu esgotamento no momento em que o desejo se realiza e a mobilidade se encerra no contorno - que está em causa nestes trabalhos. Mais do que sair da bidimensionalidade para a tridimensionalidade ou passar do plano representacional para a linha objectualizada, a artista procura libertar-se do esgotamento que ameaça a dimensão desejante que está na “raiz” do desenho*”⁴⁰³. Estes trabalhos facultam a Helena Almeida engrenagens para repensar as essencialidades que se estavam a tentar inculcar na apreensão do pictórico e do desenho, não por um distanciamento em relação às mesmas, mas pela abertura a novas potencialidades de experimentação. É neste sentido que se pode estabelecer uma

⁴⁰² Esta defesa do bidimensional como essência do pictórico pode ser perspectivada sobretudo a partir dos escritos desenvolvidos por Clement Greenberg. Vide Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, in Harrison, Charles; Wood, Paul (ed.), *Op. cit.*, pp. 755-758.

⁴⁰³ Braz, Ivo, *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições colibri, 2007, p. 32.

aproximação da artista em relação às práticas conceptuais, numa procura em reflectir sobre questões de encerramento disciplinar, aduzidas por vertentes formais do modernismo, socorrendo-se para o efeito de meios mecânicos, mormente da fotografia. Prosseguindo a partir das palavras de Ivo Braz, “*embora a artista empregue o fotográfico enquanto portador da sua reflexão - renunciando ao “fazer” específico e, em alguns casos, à valorização formal - é a pintura, na sua vertente genérica e potencial, que justifica a possibilidade, a adequação e necessidade desse recurso*”⁴⁰⁴.

O espectador detém, nestes trabalhos, um papel fundamental. É nele que se transfere a possibilidade de reconstrução e re-encenação das acções levadas a cabo por Helena Almeida. Em grande parte das suas obras sobre fotografia, ao longo da década de 1970, é evidente uma expedição narrativa em torno do corpo⁴⁰⁵, como se tratasse de um filme de curta duração. Cada fotografia corresponderia, neste paralelismo, a um *still* filmográfico. Filipa Oliveira sustenta igualmente a sua análise destas obras, referindo que cada fotografia, dentro da mesma série, corresponde a “*um momento parado no tempo que encerra em si o suspender de uma acção, a ser reactivada pelo espectador, que pode imaginar o momento anterior a esse instante, assim como conjecturar sobre o que lhe sucede. Podemos considerar as obras de Almeida como narrativas visuais*”⁴⁰⁶. Há assim uma dissolução dos papéis do espectador e da artista, que se imiscuem num processo criativo feito a múltiplas temporalidades, primeiro na *performance* que se desenrola diante da câmara fotográfica, segundo na apresentação da obra em contexto expositivo, e, em terceiro lugar, nas diversas reconstituições em que a acção inicial

⁴⁰⁴ Ibid. p. 118.

⁴⁰⁵ A utilização que Helena Almeida faz do seu próprio corpo não constitui pareceres contingentes ao auto-retrato. Como aponta Filipa Oliveira, “*Helena Almeida recusa o conceito de auto-retrato como um reprodução transparente da personalidade individual. Não há sequer uma vertente autobiográfica na sua obra: ela não é ela, defraudando assim os espectadores que ao ver o seu retrato aspiram descobrir o sujeito-autor. Contrária, desta forma, a natureza tautológica do anseio por significado que o carácter imediato e pseudo-transparente da fotografia parece permitir. Assume uma máscara - sem nunca recorrer a disfarces ou maquilhagem- por forma a ser fotografável. É personagem central das suas obras, nelas introduzindo um elemento paradoxal: ao mesmo tempo que dá a ver o autor (e nunca deixa de o ser), continuamente adia a possibilidade de conhecimento da sua identidade*”. Oliveira, Filipa, “O interior do exterior do interior”, in *Helena Almeida. Inside Me*. (cat.) Cambridge: Kettle's Yard – University of Cambridge, 2009, p. 77.

⁴⁰⁶ Ibid. p. 76.

pode-se sujeitar dentro da *imaginação* de cada espectador⁴⁰⁷. *Desenho Habitado* (1978), é, neste sentido, uma obra paradigmática, por proporcionar uma infracção dos ditames que conjecturavam uma separação entre o espectador e o artista. Neste trabalho a artista começa por desenhar um risco sobre uma superfície transparente, eco de uma tela, para em seguida romper a mesma com o dedo no local exacto em que dispôs anteriormente o traço. Através desta acção alia alegoricamente o espaço interior da tela, relativo à artista, e o espaço exterior à mesma, atinente ao espectador.

O uso da fotografia por Helena Almeida, à semelhança dos artistas anteriormente analisados, não pressupõe uma exploração de qualquer traço ontológico inerente a esse meio, mas a sua prática enquanto mecanismo de comunicação de disposições teóricas e reflexivas que estava a desenvolver em torno do pictórico⁴⁰⁸. Como afirma a artista, “*não quero uma imagem realista, nem que as pessoas se distraiam com os detalhes do cabelo ou das mãos. Quero que as pessoas vejam unicamente a imagem no seu todo*”⁴⁰⁹. O emprego de uma estética amadorística alonga-se nesse propósito, dado que se esquivava a deferências para com a habilidade técnica, concentrando a sua leitura, ao invés, no conceito que orienta a obra, predominantemente em torno do pictórico⁴¹⁰.

Quanto a Alberto Carneiro apresenta em *Alternativa Zero* um obra que havia realizado em 1970, *Uma Floresta para os Teus Sonhos*. A sua composição institui-se a partir da disposição de um conjunto de troncos de árvore, de diversas dimensões físicas,

⁴⁰⁷ Esta vertente é reconhecida pela própria artista, que refere que “*Hoje creio poder dizer que pinto pinturas e desenho desenhos. Mais com a exibição que com a exposição se torna compreensível a essência da “arte” e só depois de se ter compreendido isto se pode aceitá-la ou recusá-la. Introduzindo a fotografia no desenho penso poder-se chegar a esta recusa por diferentes caminhos. Não apresento as mais importantes impressões do artista sobre alguma coisa, o que exponho é este mesmo selo de qualidade e com isso a sua recusa. Esta recusa significa simultaneamente descobrir novos aspectos e uma armadilha poética. E assim porque eu como “artista” me aproprio da realidade e empurro o observador para a realidade, acontece que ele troca a sua posição com o autor e se torna presa da sua própria imaginação*”. Almeida, Helena, in *A Fotografia como Arte - A Arte como Fotografia*. (cat.) Lisboa: FCG, 1979, p. 60.

⁴⁰⁸ Helena Almeida refere esta dimensão por diversas vezes, aduzindo a fotografia como um meio que permite comunicar a sua obra. Cf. Carlos, Isabel, “Entrevista con Helena Almeida”, in *Entrada Azul. Antologia de Helena Almeida*. (cat.) Madrid: Casa de America, 1998, p. 12.

⁴⁰⁹ Mah, Sérgio, “Helena Almeida. Manual de Pintura e Fotografia”, in *Op. cit.*, p. 45.

⁴¹⁰ Helena Almeida reconhece esta dimensão do seu trabalho, estabelecendo que “*para mim não é importante quem fotografe saiba muito de fotografia; que seja um fotógrafo profissional. A perfeição técnica da fotografia não é fundamental para o meu trabalho. (...) Eu quero a fotografia tosca, expressiva, como registo de uma vivência, de uma acção. É claro que os meus auto-retratos não criam personagens, eu não me transvisto, são antes a minha relação com o desenho, com a pintura, com o espaço, com a emoção*”. Helena Almeida citada a partir de Faria, Nuno, “Helena Almeida. Ouve-me”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./Nov. 2000, p. 21.

em distribuições espaciais múltiplas: verticais, alguns desses cingidos através de uma corda a um dos pilares de ferro que estruturava arquitectonicamente a galeria; e horizontais, que, por sua vez, se configuravam de dois modos distintos, uns estendidos ao redor dos anteriores, outros alinhados sequencialmente uns aos outros de modo a enquadrar os restantes troncos, que se dispunham, deste modo, no seu interior. Se a disposição assemelha-se a uma moldura, esta notação é trespassada por uma outra, que estabelece a disposição destes troncos num esquema análogo a uma planta arquitectónica. O espectador poderia entrar no seu interior através de uma pequena abertura num dos cantos da estrutura descrita. Há aqui semelhanças com outros trabalhos seus, como o *Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente* (1968)⁴¹¹, obra igualmente submetida a diversas organizações materiais, consoante o espaço em que é exibida, mantendo um diálogo e imiscuindo-se com o espaço envolvente, num prática de *site-specificity*. Como indigita Irene Calderoni, o recurso a este expediente confere maior poder de controlo do artista sobre a sua obra, assinalando os procedimentos de montagem e circulação da mesma, o que prefigura a diminuição do papel desempenhado pelas instituições artísticas no estabelecimento dos parâmetros de exibição destes trabalhos⁴¹². Para mais, considerações em torno da autonomia da obra de arte são igualmente reequacionadas, impossibilitando uma leitura destes trabalhos isolando-os do espaço que os circunda, o que demarca o seu carácter contingente e compromete assunções de neutralidade política e social conotadas tradicionalmente aos locais de exposição e às instituições que os gerem⁴¹³.

O processo de selecção de elementos naturais⁴¹⁴, perceptível nas obras descritas, e a sua nomeação enquanto arte, pela inserção em contexto expositivo a que são submetidos, é explorado por Alberto Carneiro durante a década de 1970 com recurso à

⁴¹¹ Cf. Rosendo, Catarina, *Alberto Carneiro. Os primeiros anos (1963-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007, p. 92.

⁴¹² Calderoni, Irene, *Op. cit.*, p. 69.

⁴¹³ Cf. Deutsche, Rosalyn, *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. 237.

⁴¹⁴ Esta prática de selecção possibilita uma aproximação a dinâmicas ambientalistas, mas, como aponta Isabel Carlos, “a natureza também não é, como facilmente se entende lendo as palavras do artista, o que hoje trivialmente se apela de ecologia. Na sua obra, o ecológico não é um discurso ou conhecimento sobre os seres vivos e o ambiente físico e biológico em que vivem, nem tão-pouco é uma arte da terra ou uma geoarte -no que seria uma tradução limitada e limitadora da expressão Land Art-, mas antes uma arte que é uma comunhão, uma integração da terra enquanto algo sensorial e fundante da humanidade”. Carlos, Isabel, *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Lisboa: Caminho, 2007, p. 15.

fotografia. Este expediente capacita a percepção da transformação da matéria primária - i.e., das substâncias físicas - em arte, estabelecendo-a como *segunda natureza*⁴¹⁵, já não da ordem do natural mas do cultural. Como sustenta o próprio artista, “*nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que podemos tomá-la e transformá-la em obra de arte*”⁴¹⁶. Contudo, a passagem do natural ao cultural é ainda marcada pelo uso recorrente da fotografia a preto e branco em diversos trabalhos desses anos. Ao evitar o uso de cores, Alberto Carneiro granjeava demarcar uma separação entre os elementos físicos do seu ambiente natural⁴¹⁷. Para mais, importa ainda referir que à semelhança dos artistas anteriores, também Alberto Carneiro escolhe os meios consoante o conceito que pretende transpor através da obra, mais do que inquirir sobre as essencialidades ontológicas dos mesmos⁴¹⁸.

Uma das obras exemplificativa destas considerações é *Trajecto de Um Corpo* (1976-1977). Constituída por um conjunto de fotografias, divide-se em três momentos fulcrais: o primeiro destaca o deslocamento de uma pedra do seu espaço natural até à inserção da mesma em contexto expositivo; o segundo momento é exibição dessa pedra na Galeria Quadrum em 1977; o terceiro momento, por seu lado, corresponde novamente a uma série de fotografias que registam o trajecto de reinserção desse elemento no ambiente em que foi encontrado. Para além das marcas de desgaste das transferências espaciais a que foi submetido, a única marca autoral que reteve foi uma cavidade produzida por Alberto Carneiro na sua superfície, como atestam algumas das

⁴¹⁵ Almeida, Bernardo Pinto de, “Idade de Homem”, in *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. (cat.) Lisboa; Porto: CAM-FCG; Casa de Serralves, 1991, p. 21.

⁴¹⁶ Carneiro, Alberto, “Notas para Um Manifesto de Arte Ecológica”, in *Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. (cat.) Lisboa; Porto: CAM-FCG; Casa de Serralves, 1991, p. 62.

⁴¹⁷ O próprio artista infere por diversas vezes neste sentido aquando da justificação das obras com elementos fotográficos, afirmando que “*eu sei muito pouco sobre fotografia do ponto de vista técnico. Nunca me interessou a pesquisa do meio enquanto tal. (...) Uso a fotografia porque ela é o suporte que, ao nível do registo da acção, mais me liberta para a montagem conceptual do trabalho. Ela é o suporte de mediação mais imparcial. Trabalho com fotografia a preto e branco. Sendo a natureza a matéria das minhas comunicações estéticas, considero que a cor seria aqui imitação. A natureza natural basta-se a si mesma e eu não direi que ela é uma obra de arte “eu apenas poderei tomá-la e transformá-la em obra de arte”. A fotografia a preto e branco permite o distanciamento afectivo relativamente ao natural da natureza, transformando-a no artificial, num dado possível para acontecer a obra de arte*”. Excertos retirados de uma entrevista ficcionada que Alberto Carneiro construiu para o catálogo da exposição *Alberto Carneiro* (cat.). Lisboa: Galeria Quadrum, 1979, s/p.

⁴¹⁸ “*Eu encontro e escolho os materiais em função daquilo que pretendo como processo de realização e comunicação dos conceitos*”. Alberto Carneiro citado a partir de Macedo, Rita; Oliveira, Cristina; Correia, Nuno; Nogueira, Ricardo, “A Documentação de Arte Efêmera como Forma de Preservação: O Caso de *Árvore Jogo/Lúdico* em 7 Imagens Espelhadas de Alberto Carneiro”, in *Revista de História da Arte*, nº 8. Lisboa: Instituto História da Arte, 2011, p. 228.

fotografias. Embora usar reiteradamente a fotografia, nesta obra, à semelhança de outras, não intenta prescrever uma base meramente documental, mas uma encenação performática, encenada, que se desenrola exclusivamente no privado, tendo por única assistência o fotógrafo que regista esses momentos, através do qual o espectador pode ter acesso à acção que se sucedeu. O estatuto de obra de arte em que estas *performances* transformam elementos naturais processa-se, a partir das palavras de Alberto Carneiro, em três pontos: “*Apropriação, nomeação e posse. Os três momentos da unidade. Apropriação, reflexo supremo de identificação pelo possuído. Nomeação, entrega pelo entendimento da coisa apropriada. Posse, descoberta do ser do artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser*”⁴¹⁹. O papel do artista é assim reequacionado, não pela mestria técnica, mas pela nomeação de objectos enquanto obra de arte, num processo que evoca alguns dos desenvolvimentos levados avante por Marcel Duchamp na escolha dos seus *ready-made*, a partir dos quais se rebate assunções deterministas que impunham critérios essencialistas no que deveria estabelecer uma obra de arte, promotoras de uma divisão disciplinar de contornos formais⁴²⁰.

Leonel Moura instaura igualmente um processo que empreende questionar o estatuto do artista e da obra de arte, ao longo da produção que realizou na segunda metade da década de 1970. Em *Alternativa Zero* apresentou *Arte?* (1977), um trabalho composto a partir da projecção de 81 slides com o apoio de uma banda sonora. As fotografias que apresenta têm múltiplas proveniências, desde auto-retratos a captações de cenas televisivas e cinematográficas, num processo que amolga, numa mesma estrutura, imagens conexas a diferentes estratos culturais, questionando demarcações impositivas entre *alta* e *baixa* cultura. A esta obra acresce a distribuição de diversos autocolantes em que inscreve o seu título, conjectura que possibilitava aos espectadores

⁴¹⁹ Excertos retirados de uma entrevista ficcionada que Alberto Carneiro construiu para o catálogo da exposição *Alberto Carneiro*, , (cat.), Quadrum, Lisboa, 1979, s/p.

⁴²⁰ Como aponta David Santos, “o readymade radicaliza a percepção conceptual -observada na presença da obra de arte- de que a actividade artística não é afinal governada por regras preexistentes que respondam por um eventual essencialismo, mas que o seu resulta enquanto obra depende sobretudo de um jogo de significação que parte do artista e se prolonga no «trabalho» de todos os seus receptores, inviabilizando igualmente, por essa via, não só qualquer estabilidade quanto ao seu significado, como todo e qualquer critério transcendente que o coloque na esfera de excepcionalidade imanente. Mas se o readymade, enquanto objecto produzido em série e investido de uma hipotética condição de arte, exige um observador activo que nele projecte a sua própria sensibilidade traduzida em significação, não deixa de ser, ao mesmo tempo, um dos mais eficazes promotores da ideia de que cada obra de arte produz as regras do seu próprio jogo, bem como a medida da sua aceitação”. Santos, David, *Op. cit.*, pp. 30-31.

afixá-los em locais distintos, tanto exteriores ao evento, como próximos de outras obras expostas, numa interrogação disruptiva do próprio significado da arte enquanto categoria genérica. A tónica em questões teóricas de pendor estético, na sua produção artística destes anos, é recorrente em outras obras, seja através de referências à história da arte, como em *História* (1976), em que uma personagem desfolha, perante a câmara fotográfica, um livro remetente a essa temática, apresentando diversas dinâmicas artísticas, maioritariamente associadas aos modernismos; seja através da exibição de livros teóricos sobre arte, como em *Leituras* (1977), obra na qual visualizamos uma mulher a ler diversos autores que analisam questões estéticas, como Herbet Read, Pierre Francastel, Adam Schaff, entre outros.

Se nestas obra Leonel Moura centra-se na condição do artístico, e nas múltiplas valências sob as quais se pode dispor, em *Potlatch* (1976) intenta re-equacionar o papel do artista. Num série de 19 fotografias, em sequencialidade narrativa, o artista fotografa-se a realizar diversas acções. Na primeira fotografia aparece com os olhos tapados por uma venda, sentado diante de uma mesa, num cenário em que o pano de fundo é um tecido branco no qual se encontra inscrito o título da obra. Nas fotografias seguintes a venda é substituída por um par de óculos escuros, trocados, por sua vez, mais adiante, por um outro par com lentes transparentes. Ao longo destas fotografias vemos o artista a ler diversos livros conexos à história e teoria da arte, assim como de temáticas filosóficas, ao mesmo tempo que se torna perceptível um constante acumular de cigarros consumidos e de outros objectos, como canetas, uma caneca, fios... Na décima quinta fotografia apresenta-se com um revólver na mão. Nas duas fotografias seguintes a arma mantém-se, os objectos sobre a mesa desaparecem, e o artista olha pela primeira vez directamente para a câmara. Na penúltima fotografia aparece o seu corpo prostrado sobre a mesa com a arma na mão, numa indicação que cometeu um acto de suicídio. Na derradeira fotografia o cenário mantém-se e desaparece o corpo do artista. Embora esta linha narrativa pressupor uma conexão à *performance*, o próprio artista replica essa associação, referindo que “*eu não fazia performance, isso não são registos de performance, o que me interessou era construir narrativas com fotografias de situações que poderemos considerar performativas no sentido da narrativa, portanto,*

era tudo construído, sem grande rigor de qualidade mas construído de propósito para aquilo”⁴²¹.

O uso da fotografia nestes trabalhos de Leonel Moura enviesa ainda por considerações autorais, descentrado uma leitura a partir de dados subjectivos e emocionais conexos ao foro íntimo do artista, para a representação de uma acção encenada, que não procura estabelecer-se enquanto dado natural, mas apenas na determinação de conferir-se como um conjunto de informação visual manipulada. Há, neste sentido, um rebatimento de considerações que induziam a fotografia em rumos neutrais, enquanto documento imparcial. A sua encenação é disso comprovativo, a acção que se desenrola diante da câmara é calculada previamente, fruto de uma visão pessoal de quem a estipula. Como o artista afirma, “*pior do que essa redução das vidas a meros registos de momentos irremediavelmente perdidos, a fotografia, pela sua própria condição técnica, implica o apagamento total dos indivíduos enquanto presenças. Em vez destas impõe-se de forma absoluta e onnipresente, a própria representação. Ora, como se sabe, a representação nunca é a vida, e esta nunca pode ser representada*”⁴²². É no lado do conceito, e não do documento, que Leonel Moura conecta o seu uso e percepção da fotografia, que lhe facultava igualmente a hipótese de apagar traços de mestria manual, centrando a sua leitura sob convicções pendentes ao cognitivo⁴²³. É esta intenção que confere *Potlatch* enquanto uma súplica das suas convicções acerca do papel do artista e da obra de arte, na defesa de uma prática artística analítica, pendente à reflexão de questões estéticas e sociais, de propensão interventiva. Questões que o próprio artista explicita e descreve num *texto-manifesto* que acompanha a apresentação desta obra numa exposição individual na Galeria Quadrum, em 1979: *Potlatch ou a Morte do Artista*.

⁴²¹ Leonel Moura citado a partir de Saraiva, Tânia, “Potlatch ou a morte do artista: um acto fotográfico de Leonel Moura”, in *Biblos*, nº XI. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, p. 503.

⁴²² Moura, Leonel, [sem título], in *Anos 70, Séries Fotográficas*. Lisboa: Fenda, 1997, p. 7.

⁴²³ Como Leonel Moura assume, “*a principal ferramenta do artista é o pensamento, não são as tintas ou os pincéis. Qualquer pessoa pode pintar, mas nem todos conseguem pensar a arte. (...) Desprezo a actividade manual e o lado artesanal da prática artística. Quero afastar-me o mais possível da realização concreta dos objectos*”. Vidal, Carlos “A Utopia Activa. Entrevista com Leonel Moura”, in *Artes & Leilões*, nº 17, Dez. 1992, p. 24.

O ponto inicial deste texto, “1979. à procura de outra coisa”, centra-se no valor mercantil da obra de arte, que, nas considerações de Leonel Moura, subjuga os artistas a ditames capitalistas, qualificando trabalhos e projectos pelo mérito monetário e não pela função cultural e social à qual deveria estar consagrada⁴²⁴. Crítica esta justificativa da nomeação titular em que Leonel Moura circunscreveu a obra *Potlatch*. Como é enunciado num outro texto do catálogo da exposição de 1979, na definição do vocábulo em questão, “considerado por alguns como uma instituição característica das sociedades de transição entre o comunismo primitivo e uma espécie de feudalismo mercantil, o «potlatch» atraiu profundamente os surrealistas e as correntes de vanguarda artística revolucionária como negação da troca mercantil, fundamento das sociedades modernas, e como expressão do dom desinteressado que propícia o estabelecimento de relações humanas livres”⁴²⁵. Ligando-se, deste modo, a esforços de rebate aos preceitos mercantis, Leonel Moura reverte igualmente um apreço em ligar a arte a valores sociais⁴²⁶, abrindo novas possibilidades de interação humana e de

⁴²⁴ “Ainda que o fantasma recuperador, que tanto abalou e positivamente as cabeças dos jovens no fim dos anos 60, não se apresente mais como uma tragédia acabada, a verdade é que a credulidade nas contradições do sistema não poderá servir de desculpa para a manutenção de um estado de coisas que significa afinal, a total subjugação da actividade artística à lógica mercantil do sistema capitalista. Essa manutenção, expressa nas relações de mercado que ainda hoje determinam totalmente quer a feitura quer a divulgação da arte, significa por outro lado a generalização de um conceito de arte. Quer isto dizer, que ao universalizar-se o modelo capitalista de produção da arte, se universalizou também o conceito de arte, ou pelo menos o que é fundamental na sua definição, isto é, a sua função”. Moura, Leonel, “1979, à procura de outra coisa”, in *Potlatch ou a morte do artista*. (cat.) Lisboa: Galeria Quadrum, 1979, sem paginação.

⁴²⁵ Moura, Leonel, “Potlatch. Uma definição enciclopédica”, in *Potlatch ou a morte do artista*. (cat.) Lisboa: Galeria Quadrum, 1979, sem paginação. A crítica à sociedade de consumo centra-se, deste modo, em considerações que impelem o ser humano na desconsideração do real. Como refere Jean Baudrillard, “ao nível do «vivido», o consumo faz da exclusão maximal do mundo (real, social e histórico) o índice máximo de segurança”. Baudrillard, Jean, *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, p. 28.

⁴²⁶ “Liberto dos dogmas surrealizantes do passado recente, este artista interveniente deverá virar-se para a realidade e tomar posição sobre ela.” Moura, Leonel, “1979, à procura de outra coisa”, *Op. cit.*, sem paginação.

percepção do quotidiano⁴²⁷. Neste apreço pelo social e o cultural, Leonel Moura impele a consideração da vanguarda enquanto uma noção que deve nortear a produção artística, sobretudo pelo lado disruptivo que promove em relação a considerações promotoras de sentidos discursivos unívocos, contrários a um exercício de liberdade, que considere a pluralidade de perspectivas e vivências sociais que podem ocorrer numa mesma extensão espaço-temporal⁴²⁸.

Leonel Moura examina ainda o conceito de originalidade e as suas repercussões no entendimento da obra de arte e do papel do artista. Nas suas considerações, este termo instituiu uma carga mitológica em torno da figura do artista, distinguido pela sua excepcionalidade estilística, uma identidade estabelecida em isolamento da normas de conduta sociais, prezado por essa subversão tornada *espectáculo cultural*⁴²⁹. Avesso a esta percepção Leonel Moura promove uma outra, em que o artista deixaria de ser encarado a partir de uma posição exterior ao contexto social, encerrado sobre si mesmo,

⁴²⁷ É dentro deste espectro de ideais que Leonel Moura afirma “*que a realização da arte fora do contexto capitalista, fora do modelo dominante produção/consumo, fora do “serviço” forçado e desinteressante, contribui para reforçar a ideia de uma nova sociedade, onde os valores dominantes não seriam mais os da dominação, mas sim aqueles inerentes à capacidade e disponibilidade de cada um*”. Ibid., sem paginação. Leonel Moura avança com este ideário igualmente no texto que submete às folhas que lhe foram entregues no catálogo da *Alternativa Zero*, referindo que “*o que interessa fundamentalmente é libertar. A necessidade de afirmação unitária leva ao desejo de distribuir todas as subjugações culturais e especializações. O artista é uma máquina de criar, mas criações cujo objectivo principal é a negação da sua própria existência (enquanto artista separado). O questionamento teórico permanente é necessário, na medida em que os riscos de desvio e recuperação são imensos. O artista actua historicamente no campo da pré-história! A prática artística com todos está inteiramente ligada aos acontecimentos sociais e colectivos. Tal prática passa pela destituição da ideologia dominante (toda ela) e pela unificação de todos os que pretendem construir a sociedade unitária*”. Moura, Leonel, [sem título], in *Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*. (cat.) Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977, sem paginação.

⁴²⁸ “*A noção de vanguarda é assim de extrema importância, quer pelas suas contradições evidentes, quer pela quase obrigatoriedade de uma acção minoritária assumindo uma crítica profunda à sociedade vigente e propondo a sua ultrapassagem. Este tipo de preocupações é aliás demonstrativo da forma como a arte deve encarar a sua intervenção social. Contrariamente à actividade política, que se pensa toda ela portadora de verdade suprema, e pronta a impô-la, a arte deve apresentar-se como um discurso aberto e verdadeiramente livre. Mais do que exercer uma qualquer imposição, a arte deve pôr em prática uma nova forma de relacionamento social, longe deste universo autoritário e repressivo em que nos encontramos*”. Moura, Leonel, “1979. à procura de outra coisa.”, *op. cit.*, sem paginação.

⁴²⁹ “*Este mito da originalidade quando ligado à prática individual, corresponde a um conceito mitificador e retrógrado, traduzido através do artista iluminado, excepcional, enfim, separado. Neste caso a originalidade é entendida como estilo pessoal, exprimindo-se através de uma extravagância, de um alheamento ou até de uma pequena subversão. O artista sublima as proibições e incapacidade impostas aos outros, funcionando como escape social reconvertido em espectáculo cultural*”. Ibid., sem paginação. O conceito de originalidade foi duramente atacado durante a década de 1970 e inícios da de 1980, não apenas por artistas, mas igualmente por diversos críticos e historiadores de arte. Um dos ensaios que marcou esta crítica foi *The Originality of the Avant-Garde* de Rosalind Krauss, publicado em 1981. Neste ensaio Krauss rebate o conceito e as estruturas teóricas que sustentavam o uso do conceito na sustentação de teorias modernistas essencialistas. Cf. Krauss, Rosalind, “The Originality of the Avant-Garde”, reimpresso in Krauss, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and the Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986, pp. 151-170.

para passar a conferir-se enquanto *operador*, que reflecte sobre a sociedade e que detém controlo sobre a explicitação do seu próprio trabalho, numa indagação de sentido profundamente crítico⁴³⁰. O intuito aqui seria resistir à criação de barreiras de distinção entre crítico e artista, e entre produção da obra de arte e a sua explicitação. O artista já não necessitava, deste modo, de legar a teorização do seu trabalho a terceiros, ele mesmo poderia assumir esse papel, numa vertente analítica, devedora de um interesse por estudos linguísticos e semióticos⁴³¹.

A atitude do artista em assumir um papel de relevo na elucidação da sua produção é possível de ser perspectivada em diversos outros *operadores estéticos*. Um caso premente nesse sentido é o de Alberto Carneiro, cuja elaboração textual resultou numa atitude de auto-reflexão constante, não num sentido exclusivamente analítico, como o que pretendia promover Leonel Moura, mas cruzando o registo de sensações fenomenológicas, que ia experimentando em relação tanto ao quotidiano como aos materiais que usava no seu trabalho, com apontamentos de posicionamento crítico em relação às estruturas artísticas vigentes, sobretudo no que concerne à mercantilização da obra de arte. Como aponta Catarina Rosendo, em Alberto Carneiro *“tanto o texto como a obra se constroem pelo lado da experiência; significam, também, que o texto caminha por dentro da própria obra, como forma do escultor perscrutar as suas determinações. De certa forma, obra e texto encontram-se na plataforma comum de definição de um universo simultaneamente sensitivo e cognitivo, a qual Alberto Carneiro considera que é também seu dever determinar: «Autor que não cuida da teoria da sua obra não cuida realmente da sua obra»*”⁴³².

⁴³⁰ “Este “operador” não se alheia dos problemas quotidianos, bem pelo contrário ele age para os outros, e ao contrário do seu antigo-colega tímido, lunático e incapaz de explicar a sua arte, este artista enfrenta as multidões explicando os seus projectos e objectivos, apelando até para uma maior participação e sentido crítico”. Moura, Leonel, “1979, à procura de outra coisa”, in *op. cit.*, sem paginação.

⁴³¹ “O fim da separação entre a arte e o artista, entre a arte e a crítica, levando os artistas a interessar-se pela prática analítica, significa a vontade de tornar mais coerente, mais verdadeira a comunicação artística. O interesse pela linguística e pela semiologia não são disso só o resultado, mas também o meio de expressão de uma nova concepção quanto à relação artista/outro, e daí, de uma nova concepção quanto à função social do artista”. *Ibid.*, sem paginação.

⁴³² Rosendo, Catarina, *Op. cit.*, p. 102. A produção textual e teórica por parte de artistas não é, no entanto, uma novidade nesta década, desde o início do século XX que é possível encontrar diversos artistas portugueses a enveredar por este caminho. Para uma análise desta temática *vide* Rosendo, Catarina, *Escritos de Artista em Portugal. história de um esquecimento*. Lisboa: Documenta, 2016.

A via analítica requerida por Leonel Moura pode ser analisada de modo semelhante na obra de Julião Sarmento ao longo da década de 1970. Na *Alternativa Zero* apresentou dois trabalhos: *Peça Variável - 5 Intervenientes* (1976), e *Inquérito a 60 Artistas Plásticos* (1975). No primeiro trabalho o artista apresentou três elementos base: uma fotografia em que aparecia de pé, com uma perna contra a parede, à qual se encontrava encostado, e a mão esquerda por detrás da cabeça; um texto em que descreve essa fotografia; e um desenho esquemático da posição corporal que assume. Em seguida mostra um desses três elementos a um dos intervenientes convidados a participar e pede-lhe que a transponha para um dos outros dois formatos base. O resultado dessa acção era apresentado a outro interveniente e repetia-se o processo, de modo a que o resultado final exhibia treze desenhos esquemáticos, treze textos e treze fotografias diferentes. Quanto à segunda obra, Julião Sarmento enviou uma fotografia com um padrão de pele de leopardo a sessenta artistas com um questionário ao qual deveriam responder. As questões apresentadas foram: “O que representa, na sua opinião esta fotografia?”; “Em quê ou como é que vulgarmente se utiliza o assunto representado na fotografia?”; e “Qual julga ser a intenção destas perguntas?”. As 19 respostas que recebeu foram então expostas em formato de painel na parede enquanto elemento constituinte desta obra.

Em ambas as obras há uma tendência em inclinar-se na objecção do papel tradicional do artista. A *morte do artista*, teorizada por Roland Barthes, e discutida no primeiro capítulo, assoma nestes trabalhos enquanto temática, não directa, subsidiária da teoria deste autor, mas enquanto referência inicial de análise. Esta proposição, já assumida na obra de Leonel Moura, não implica um apagar completo de traços autorais, mas o seu deslocamento de anteriores determinações de mestria manual, para a concentrar na cognição do artista, na operação mental em que desenrola a sua produção. Via tendenciosamente pós-estruturalista, a morte do autor implica uma secundarização do ser biográfico e empírico⁴³³. Mesmo quando há um uso do próprio corpo, como em Leonel Moura ou Helena Almeida, é enquanto símbolo arquétipo de artista, e não como uma referência pessoal, de remissão identitária, no sentido subjectivo do termo. A

⁴³³ Cf. Krauss, Rosalind, *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2013, p. 260.

orientação destas obras e artistas procede, deste modo, para o conceito, artil que os levou a privilegiar o uso da fotografia e do filme, não explorando as suas especificidades, como apontou-se anteriormente, mas como ferramentas que possibilitavam focalizar a leitura dos trabalhos em confecções reflexivas e não nas habilidades manuais⁴³⁴. Para mais, a questão autoral é ainda debatida nos trabalhos que Julião Sarmiento apresenta em *Alternativa Zero* no modo em que delonga os seus elementos constituintes a outras individualidades, num esforço em produzir uma obra plural, em que o artista signatário apenas avança com os enunciados, não controlando a produção dos restantes elementos.

Com estas obras, à semelhança de outros artistas analisados, o que se pode evidenciar em Julião Sarmiento, parafraseando Alexandre Melo, “*não são as características técnicas de cada trabalho, mas as ideias, pesquisas, métodos ou obsessões que cada artista persegue, recorrendo, por vezes, aos mais diversos meios técnicos*”⁴³⁵. O artista deixa de poder ser catalogável em áreas artísticas específicas, passa a definir-se na sua categorização genérica, num trabalho centrado em conceitos, projectual, e não regulamentado em ramos deterministas⁴³⁶. O uso simultâneo de vários meios, como em *Peça Variável - 5 Intervenientes*, ocorre igualmente em diversas outras obras de Julião Sarmiento ao longo da década de 1970. Um caso exemplar nesse sentido é *The Waves* (1978). Nela são dispostas dez fotografias enquadrando o rebentar de ondas marítimas ao nível da areia, mais seis fotografias que apresentam formas

⁴³⁴ Esta conversão é explícita em várias entrevistas a Julião Sarmiento. Vide, por exemplo, Neri, Louise, “Floating World: A Conversation”, in Neri, Louise (ed.), *Julião Sarmiento*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003, p. 137. Para mais, esta distância para com a anualidade encontra-se desde cedo nos trabalhos de Sarmiento. Como aposta Delfim Sardo, este procedimento “*poderemos já reconhecer nos pinturas de Sarmiento de 1972 a 1974, nas quais existem grandes campos cromáticos só interrompidos por pequenas cabeças de animais que escapam pelas margens da tela. Não existem nesses fundos quaisquer elementos expressivos, numa uniformidade pop que, de facto, intui já uma desconfiança em relação aos processos manuais, ou mesmo ao valor da marca manual, como condição do processo criativo pictórico*”. Sardo, Delfim, “Print Matters. As Edições em contexto na obra de Julião Sarmiento”, in Sardo, Delfim (coord.), *Julião Sarmiento. Catálogo Razonado, Catalogue Raisonné, Edições Numeradas, Ediciones Numeradas, Numbered Editions. 1972-2006*. Extremadura: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007, p. 10.

⁴³⁵ Melo, Alexandre, *Julião Sarmiento. Encenações do desejo*. Lisboa: Caminho, 2005, p. 27.

⁴³⁶ Julião Sarmiento refere-se a esta dimensão por diversas vezes, afirmando que “*sou um artista que faz recurso a todos os meios e técnicas. Isto é fundamental no meu trabalho exactamente por eu não ser um artista catalogável. Não sou um pintor, não sou um desenhador, não sou um videasta. Sou um artista para o qual os meios são ferramentas, são instrumentos, portanto. As linguagens também são instrumentos e ferramentas. Concluindo, todos esses processos, a sua reinvenção e o próprio desenvolvimento de processos de trabalho são naturais e ilimitados para mim. Totalmente ilimitados*”. Julião Sarmiento em entrevista a Sara Antónia Matos e Pedro Faro, in Sarmiento, Julião, *O Artista Como Ele É*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 48.

abstractas, impossibilitando desvendar o seu referente concreto. Esta obra apresenta ainda uma série de excertos de texto⁴³⁷, retirados da obra de Virginia Wolf a partir da qual Sarmiento intitulou o trabalho sob análise, correspondência assinalada por uma placa, elemento também presente na obra. Todas estas variantes detêm um peso igualitário, transferindo cargas de significado entre si, o que, por sua vez, reduz qualquer empreendimento em proceder numa leitura determinista de sentido narrativo, criando, ao invés, uma abertura interpretativa para com o espectador⁴³⁸. No entanto, o facto de todos os elementos em questão induzirem a diversos modos de representação de uma mesma unidade semântica, as ondas do mar, implica uma consideração tautológica. Como aponta Julião Sarmiento, *“a diversidade dos alfabetos utilizados na transmissão de uma ideia permite, não só uma mais completa e imaginativa leitura de vias para a descoberta de outros factos subjacentes. Qualquer elemento de um qualquer processo narrativo torna-se assim, em última análise, um instrumento de comunicação. Seja qual for o sistema de signos inicialmente utilizado no desenvolvimento de um conceito, a resultante de todo o seu discurso é, portanto, redutível a um sistema da linguagem, a um exercício de tautologia”*⁴³⁹.

A imputação analítica a que se tem remetido a obra de Julião Sarmiento não implica no entanto um foco exclusivo em prerrogativas meta-artísticas, havendo nestes trabalhos desdobramentos políticos. O próprio artista afirma que *“pensar uma obra, e em última instância pensar o mundo, envolve sempre um posicionamento com dimensões políticas, o que não é a mesma coisa que dimensão partidária. Mas é um*

⁴³⁷ A apropriação de textos de outros autores tem em Sarmiento um papel também de desestabilização da carga autoral. Como indigita Bruno Marques, *“à medida que nos aproximamos do final da década de 1970, constatamos que o repensamento da autoria, no trabalho de Sarmiento, vai dirigindo-se gradualmente para incursões sobre o texto apropriado. O facto de este ser tomado como “objet trouvé” confere-lhe margem suficiente para poder ser perspectivado sob os signos da pilhagem, do uso indiscriminado da citação, da abolição e desvio do copyright, em situações que compreendem a justaposição, a sobreposição ou a deliberada assunção da ambiguidade autoral”*. Marques, Bruno, *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. (tese policopiada) Lisboa: FCSH-UNL, 2010, p. 460.

⁴³⁸ Como imputa David Barro, *“Sarmiento procura uma relação aberta com o espectador, nunca reconfigura uma recepção definitiva, uma conclusão fechada a partir do primeiro ponto de vista. Por isso provoca um mundo de dúvidas, de incertezas, de múltiplas leituras. A isso se deve a sua narrativa esquiva e uma certa ambiguidade descritiva. Desse modo decompõe a realidade, a sequência e a multiplica ao mesmo tempo que a reduz”*. Barro, David, *“Crer ou não crer? A imagem como experiência impossível nas obras de Julião Sarmiento”*, in *Ghosts. Julião Sarmiento*. (cat.) Coimbra: Centro de Artes Visuais, 2004, p. 20.

⁴³⁹ Sarmiento, Julião in *A Fotografia como Arte- A Arte como Fotografia*. (cat.) Lisboa: FCG, 1979, p. 56.

posicionamento intelectual”⁴⁴⁰. Esta inclinação política pode ser perspectivada em diversas vias, como a disrupção que causa nos dogmas sob os quais se perspectivavam institucionalmente as obras de arte, exploração elucidada nos capítulos precedentes. Contudo, no caso de Julião Sarmiento esta orientação é igualmente conferida pelas temáticas que aborda, e sobretudo no uso do corpo feminino em circunstâncias tangentes ao pornográfico, possível de ser visualizado em filmes como *Faces* (1976) ou *Sombra* (1976). Como atestam Miguel Mesquita Duarte e Bruno Marques, relacionando as obras de Julião Sarmiento com trabalhos de Andy Warhol, “o cinema experimental e tipicamente estruturalista (...) de Warhol e Sarmiento, centrado no prolongamento indefinido da situação erótica e sexual, desponha, desde logo, uma adulteração das formas de representação diegéticas fundadas na linearidade narrativa. Mas esse aspecto transgressor refere-se ainda a uma mais fundamental perversão da lei que orienta os códigos ontológicos, artísticos, pulsionais, políticos e religiosos que controlam e delimitam as possibilidades do próprio corpo e a experiência da sua dimensão erótica e sexual. Por isso o corpo que é apresentado no cinema de ambos os autores é um corpo brutalmente erótico. A sua excitação, tanto do lado daquele que vê, como daquele que é olhado, é sinónimo da voluptuosidade lasciva. O corpo exibido, o contacto irregular entre dois corpos, múltiplos corpos e olhares, torna-se perverso, desafia as convenções ideológicas, parodia as formas industrializadas da sensualidade, do erotismo e da pornografia”⁴⁴¹.

Para mais, todos os artistas presentes em *Alternativa Zero* foram convidados a intervir no catálogo desta exposição. A cada um foi oferecida uma folha A4 dobrada ao meio, na qual poderiam inserir o que desejassem, fosse informação complementar sobre a obra exposta, ou o projecto que lhe deu origem, como aconteceu, por exemplo, no caso de Alberto Carneiro e Tília Saldanha; uma explicitação dos propósitos do trabalho exibido, casos de Julião Sarmiento, Vítor Pomar, Ernesto de Melo e Castro e Ana

⁴⁴⁰ Julião Sarmiento em entrevista a Sara Antónia Matos e Pedro Faro, in Sarmiento, Julião, *O Artista Como Ele É*. Lisboa: Documenta, 2016, p. 95.

⁴⁴¹ Duarte, Miguel Mesquita; Marques, Bruno, “Quando a Imagem Erótica nos Aborrece: Corpo, Sexo e Desejo no Cinema Experimental de Andy Warhol e Julião Sarmiento”. <http://www.academia.edu/8392544/Miguel_Duarte_e_Bruno_Marques_Quando_a_Imagem_Er%C3%B3tica_nos_Aborrece_Corpo_Sexo_e_Desejo_no_Cinema_Experimental_de_Andy_Warhol_e_Juli%C3%A3o_Sarmiento>, acedido a 11/10/2017, p. 427.

Hatherly; documentação de trabalhos análogos aos presentes na exposição, caso de Manuel Casimiro; ou textos teóricos sobre arte e o estatuto do artista, casos de Leonel Moura, Pedro Andrade e Álvaro Lapa. Compiladas numa disposição que não obedecia a qualquer hierarquia, estas folhas poderiam ser ordenadas livremente pelo observador. Como infere Mariana Pinto dos Santos, esta aposta *“tinha também a ver com a possibilidade de democratização da arte, possibilitada pela reprodutibilidade técnica das obras de suporte gráfico ou linguístico”*⁴⁴². Contudo, este estratagema, já utilizado por Szeemann para o catálogo da Documenta V, assim como por outros curadores norte-americanos, como Seth Siegelaub e Lucy R. Lippard, como se apontou no primeiro capítulo, tem o pendor de desordenar classificações tradicionais - em que o catálogo era somente remetido enquanto apoio informativo à exposição -, para passar ele mesmo a ter um valor artístico, uma obra de autoria plural que se não poderia ser encarada em autonomia para com o processo expositivo, pelo menos igualava-o no estatuto de apresentação de obras de arte, o que, por sua vez, possibilitava dispô-lo como um meio alternativo de exibição. Este ardil não representa, no entanto, uma novidade em território nacional. Alberto Carneiro, numa exposição individual, que realizou em 1975 na galeria Quadrum, intitulada simplesmente com o nome do artista, decidiu, como relata Hernâni Marcelino, *“incluir no catálogo, e de forma não hierárquica (o objecto é um dossier que contém umas folhas soltas, e em que, portanto, a ordem dos registos é indiferente) obras já materializadas, à altura da mostra, e meros esquemas, desenhos, índices, legendas, de trabalhos por concretizar. Esta opção pretendia obviamente valorizar o processo - e relativizar o trabalho manual (combater um virtuosismo de mãos que o parece atrapalhar até hoje) -, mas é interessante verificar como, mesmo assim, o catálogo se furta a uma documentação estritamente cerebral, ou puramente linguística”*⁴⁴³.

Nos artistas analisados neste capítulo é assim possível evidenciar-se uma heterogeneidade de propostas tendentes ao conceptual. Se a historiografia de arte internacional mais ortodoxa tem procedido numa caracterização reiterada em estabelecer os conceptualismos através do abandono das práticas artísticas clássicas,

⁴⁴² Santos, Mariana Pinto dos, *Op. cit.*, p. 186.

⁴⁴³ Marcelino, Hernâni, *Op. cit.*, p. 17.

sobretudo anexas à pintura e à escultura, como se explicitou no primeiro capítulo, a persistência em sustentar esta visão leva à desconsideração de vias conceptuais que reflectam sobre e a partir do pictórico e do escultórico. Exemplos como os de Helena Almeida, Fernando Calhau ou Ângelo de Sousa são paradigmáticos nesse sentido. Tendo desdobrado a sua produção durante a década de 1970 em considerações que ingressam em reflexões tangentes aos conceptualismos, não procedem todavia numa alteração enviesada em distanciar-se das problemáticas disciplinares. Nos três casos mencionados há um forte pendor em re-equacionar os parâmetros de análise centrados em temáticas tangentes ao pictórico. Se este último desprende-se de uma percepção que parte dos seus traços essencialistas, não é renunciado completamente, mas potencializado em novos rumos. Estas perspectivas convivem e dialogam, neste sentido, com outras problemáticas intercaladas às dinâmicas conceptuais, mais analíticas, meditando a arte enquanto conceito genérico, como no caso de Leonel Moura, Alberto Carneiro e Julião Sarmento. O estudo dos conceptualismos em território nacional proporciona assim entrever diversas vias para o seu entendimento, que incorporam ainda inquietações tendentes a matérias de cariz social, político e institucional. A dialéctica que se estabelece entre esta multiplicidade de propensões conceptuais retrai assim uma teorização destes estímulos somente a partir de uma caracterização que se focalize em determinações meta-artísticas, encerradas sobre si mesmas, e que descurem o contexto em que despontam e a que reportam.

Considerações Finais.

A análise das práticas artísticas, em território nacional, putativas de decaírem sobre o uso dos termos sob escrutínio ao longo desta dissertação - Anti-Modernismo, Desmaterialização e Conceptualismos -, não aspiraram a uma exaustão de obras e artistas. Em ambos os casos existem múltiplos outros casos que poderiam ter sido tomados em consideração. A escolha recaiu, por múltiplas vezes, em artistas que têm encabeçado os estudos historiográficos conexos aos termos em questão, ainda que se tenha diligenciado na compreensão e inserção de artistas remetidos para a marginalização nesses mesmos estudos, como por exemplo João Dixo, Armando Alves ou Carlos Gentil-Homem. Quanto aos termos assinalados, embora tenham sido remetidos para uma explicitação em separado, não formam paradigmas autónomos, eles interagem continuamente, e, na maioria das vezes, as obras descritas podem decair sobre qualquer um deles. A aparente distanciação em que foram inseridos apenas teve por intenção evidenciar, em qualquer um deles, que os artistas e obras a que podem ser associados são sortidos e enviesam por um padrão heterodoxo, que estorva qualquer apropriação para fins meramente de adjectivação qualificativa. Os métodos utilizados por estes artistas são variegados, respondendo a temáticas e determinações distintas, e, embora, por vezes, principiém propósitos similares, a heterogeneidade em que desenvolveram os seus trabalhos implica uma especificação recorrente da associação para com os termos mencionados. Concomitantemente, é importante ter em consideração o contexto espaço-temporal em que despontam, que, nas suas particularidades, inviabiliza uma associação fundamentada exclusivamente em pareceres teóricos internacionais.

Anti-Modernismo é, dentro dos termos demarcados, o menos empregue em estudos historiográficos. Se não é o vocábulo mais exacto para descrever as dinâmicas artísticas que sob ele pendem, tem o fundamento de evidenciar uma tendência de distanciação para com dogmas artísticos institucionalizados sob o recto de um suposto

Modernismo⁴⁴⁴. Este ponto comporta desde logo obstáculos por perspectivar apenas uma única via na definição do processo modernista nas artes plásticas, o que, por sua vez, torna ainda mais problemático o seu uso em contextos territoriais que detêm alguma distância para com a produção anglo-saxónica, demarcação territorial em que essa teoria dogmática centra as suas considerações. Primeiro, como se procurou apontar no primeiro e segundo capítulos, não sucedeu-se um processo modernista unívoco, mas diversos simultaneamente, o que torna inexequível o uso do termo Anti-Modernismo na sua nomenclatura base. A sua aplicação, numa possível reabilitação teórica, deve assim inferir os parâmetros artísticos modernistas estabelecidos institucionalmente em cada contexto espaço-temporal a que alude. Segundo, induzir as obras, que se associam a este termo, numa focalização meramente de reflexão meta-artística, neutraliza os reptos de repensamento de processos sociais, políticos e económicos promovidos por alguns artistas. A sua carga de oposição endereça-se assim a proposições diversificadas, podendo assumir reptos simultaneamente políticos e artísticos. Os artistas abordados no segundo capítulo, a partir das prerrogativas deste termo, demonstram as distintas vias que proporcionam os seus contornos teóricos. Se, na sua maioria, granjearam um re-equacionamento de padrões de inferência em divisões disciplinares essencialistas, os seus propósitos são simultaneamente direccionados para uma disrupção de prescrições de ordem política e social, mormente no que concerne a uma prática de contestação para com o regime ditatorial então vigente.

Se a historiografia internacional imputa este termo num combate para com uma via que dispunha teoricamente o modernismo sobre marcos formalistas centrados nas especificidades de cada *medium*, cujo protagonista mais saliente foi Clement Greenberg, em Portugal não houve uma institucionalização tão cerrada sobre esse repto. Os paralelismos firmados entre esse crítico e José-Augusto França tornam-se neste sentido excessivos, uma vez que este último, embora alcance um forte peso institucional nas décadas subsequentes, não é um figura de *autoridade* artística na década de 1970. É importante referir que José-Augusto França apoiou mesmo e escreveu críticas

⁴⁴⁴ Como aponta Joana Cunha Leal, “nas artes plásticas, a noção dominante de Modernismo - que descreve o termo no singular e com maiúscula - tem os seus contornos definidos sobretudo pela crítica anglófila, sendo dominada pela crença de que o Modernismo se define como «caminho para a abstracção».”. Leal, Joana Cunha, *Op. cit.*, p. 84.

favoráveis à maioria dos artistas escrutinados, o que dispôs-os em oposição directa para com a sua figura de crítico é somente uma tentativa de sincronizar a análise destas dinâmicas em Portugal sob o repto da historiografia internacional. Há, no entanto, uma clara distanciamento em relação a algumas ideias que defendeu, especialmente a direcção historicista em que encaminha a arte para o abstracto. O contraste com a teorização modernista de Ernesto de Sousa, comissário das três exposições a partir das quais partiram o segundo, terceiro e quarto capítulos, é nesse sentido paradigmática. Como apontam Joana Cunha Leal e Mariana Pinto dos Santos, “*a arte abstracta era, segundo Ernesto de Sousa, a dominação do eu, do subjectivo, e o resultado de uma especialização da pintura fechada sobre si mesma, desligada da sociedade*”⁴⁴⁵. Se esta diferenciação de ideais estéticos é crucial, o antagonismo para com o sistema modernista do Estado Novo é, nos primeiros anos de 1970, uma via mais explorada, tanto nos textos de Ernesto de Sousa, como nas obras de diversos artistas. Alberto Carneiro e Helena Almeida são exemplos dessa prática. Ao mesmo tempo que comprometeram divisões formalistas na produção artística, endereçaram as suas obras presentes em *Do Vazio À Pró-Vocação* em caminhos pendentes a temáticas políticas e sociais: em Alberto Carneiro a censura inferida aos jornalistas, e à população em geral, possibilitando que os espectadores extrapolassem opiniões pessoais sobre páginas dos periódicos afixados na parede; e em Helena Almeida no tratamento sarcástico em que orienta a sua obra para com temas profundamente sociais, como a família e o casamento, duas colunas ideológicas com grande peso dentro do ideário salazarista. O artístico é, neste sentido, político e não meramente estético, o que prefigura encarar o uso do termo anti-modernismo em território nacional enquanto distanciamento tanto para com os reptos estatais e sociais vigentes nesse período, como para com as exigências institucionais nas prerrogativas que deveriam seguir os artistas. As vias que descem sob este termos são assim múltiplas e difíceis de calcular numa definição de encadeamento unilateral.

Desmaterialização, por sua vez, associada usualmente às dinâmicas conceptuais, foi submetida neste estudo a uma reformulação dos princípios teóricos a que está habitualmente submetida dentro dos estudos historiográficos. A sua nomenclatura

⁴⁴⁵ Leal, Joana Cunha Leal; Santos, Mariana Pinto dos, *Op. cit.*, p. 95.

lexical envereda por uma via tendente à secundarização dos materiais a favor de uma concentração nos pressupostos cognitivos das obras de arte. Contudo, como se assinalou no terceiro capítulo, os parâmetros matéricos não foram renunciados completamente pelos artistas conexos a este paradigma, mas reformulados. Ao invés de perpetuarem a sua produção através de materiais *nobres*, conexos a especificações disciplinares, escolheram utilizar meios marginalizados, sobretudo mecânicos, nos quais a fotografia assume-se uma opção predilecta, que tinham simultaneamente o pendor de debilitar assunções que favoreciam o encaminhamento da obra de arte através de características centradas na originalidade, unicidade e mestria técnica. A configuração projectual da obra de arte, e a sua apresentação em substituição da obra finalizada, assume dentro destas prerrogativas um papel de relevo, por possibilitar tanto assinalar o seu processo de realização, como por orientar a sua leitura para o plano conceptual com que foi programada. Nas obras analisadas a partir da exposição *Projectos-Ideias*, que privilegia a exibição de trabalhos em formato de projecto, para além de predispor as inferências especificadas, teve ainda o condão de assumir uma via política, dando seguimento à teia teórica assumida por Ernesto de Sousa em *Do Vazio À Pró-Vocação*. Esta via é perceptível a dois níveis. Primeiro na disrupção que engendra na elaboração de novos modos de percepção e visualização da arte, que procuravam assim assumir-se em variações diversificadas, que, por sua vez, suportavam o ensejo de uma via democrática, em que cada ponto de vista seria respeitado, e todos ajudariam a fortalecer uma sociedade livre, quando enviesados numa leitura que dispõe em analogia a alteração dos modelos artísticos com a subversão dos aparelhos de encadeamento estatal. Em segundo lugar, promove uma alteração com o mercado de arte, que, ao centrar-se numa predilecção por obras que procediam dentro dos moldes disciplinares tradicionais, descurava trajectórias artísticas mais experimentais. No seguimento deste segundo ponto, a exposição assinalada teve o intuito de exhibir uma série de trabalhos por realizar, que de outro modo, por falta de fundos monetários para os concretizar, estariam inacessíveis ao espectador. O formato projectual da obra de arte, substantivamente conexo a práticas de desmaterialização da obra de arte, não assume neste caso um papel meramente de revisão de postulados estéticos, como expede-se por intencionalidades relacionadas a um posicionamento de cariz político e económico.

Do Vazio À Pró-Vocação e Projectos-Ideias são assim dois projectos expositivos nos quais o seu comissário procedeu a uma selecção de obras e artistas que salientam a utilização de novos meios artísticos, e cuja estruturação foca determinações pendentes a uma leitura disposta a partir de uma conversão para o cognitivo, concomitante com o re-equacionamento do estatuto do artista e do espectador, assim como do curador. Estas prescrições são, neste sentido, paradoxais quando relacionadas com a análise de Miguel Wandschneider sobre esta produção artística, afirmando que *“tomando por agora o ano de 1975 como limite cronológico, não há a assinalar nem o aparecimento de manifestos, nem a realização de exposições de grupo - momentos com forte carga distintiva que normalmente desempenham um papel fundador ou de agregação na constituição de novos movimentos artísticos. Não surgiram espaços que privilegiassem os artistas ligados às novas abordagens e impusessem a demarcação entre arte de “vanguarda” e arte “moderna”, para usar uma distinção comum na época, condição necessária para o desenvolvimento de um movimento de vanguarda. Por seu turno, os críticos que apoiaram esses artistas perfilhavam uma orientação eclética, em consonância com a função pedagógica que se atribuíam. Assim, os artistas mais inovadores são integrados e mesmo absorvidos numa estrutura de apoio já constituída (envolvendo uma pequena constelação de galerias e críticos), que se caracterizou genericamente por um acentuado pluralismo estético e pelo consenso em torno do objectivo de divulgar a arte contemporânea. Só a partir de 1977 (...), se pode falar na constituição de um movimento de vanguarda, ligado às propostas conceptuais num sentido lato, para o qual foi decisiva a acção militante e congregadora do crítico Ernesto de Sousa e, em particular, a exposição “Alternativa Zero”, que nesse ano ele comissariou”*⁴⁴⁶. Se realmente não determinou-se nenhum movimento artístico no sentido tradicional, com manifesto e uma disposição de enunciados programáticos consonante, na condução de todos os artistas inseridos nas duas exposições assinaladas, houve, no entanto, um desígnio em expor antes de 1977 obras e artistas apensos a inclinações conceptuais, que, mesmo em sentido lato, como as caracteriza Wandschneider, raramente endereçaram por disposições deterministas delineadas sob uma percepção de movimento artístico. Os conceptualismos, mesmo

⁴⁴⁶ Wandschneider, Miguel, “A lenta e difícil afirmação da vanguarda num contexto em mudança”, in *Circa 1968* (cat.). Porto: Fundação Serralves, 1999, pp. 33-35.

internacionalmente, como se procurou evidenciar no primeiro capítulo, manifestam-se sob uma base pluralista. A heterogeneidade das propostas conceptuais assume-se desde o início, e inviabiliza empreendimentos que tentem dispô-las numa narrativa discursiva de ordenação positivista, instaurando hierarquias temporais e teóricas que encobrem particularidades contextuais.

A pluralidade de estratégias e temáticas que incumbem dentro dos conceptualismos, como se procurou elucidar no quarto capítulo, devem ser assim tidas em deferência na análise destas dinâmicas. Se desdobramentos historiográficos mais canónicos procederam à sua explicitação a partir de um abandono reiterado de práticas disciplinares mais tradicionais, substituindo-as por considerações reflexivas e meta-artísticas de pendor genérico e analítico, houve, no entanto, artistas como Helena Almeida, Fernando Calhau e Ângelo de Sousa que ingressaram a sua produção no repensar do pictórico através de estratégias conceptuais, incrementando-o em novas perspectivas de entendimento. Esta via coabita assim com a anterior, ingerindo os conceptualismos em perspectiva dialéctica que desdobra as anteriores assunções estéticas em novas possibilidades de criação, abertas a diversos posicionamentos críticos e políticos, num entendimento que incorpora no seu cerne simultaneamente proposições sintéticas que reflectem o contexto em que despontam. Tal como se procurou evidenciar no uso paradigmático, para fins de concepção historiográfica, dos dois termos anteriores, anti-modernismo e desmaterialização, também a pluralidade que subsistiu dentro dos conceptualismos contraria a sua fixação numa definição única. A sua utilização apenas à análise de obras e artistas deve, neste sentido, alvitrar esta diversidade, e não encerrar-se em determinações dogmáticas.

Bibliografia.

- AA/VV, "Conceptual Art and the Reception of Duchamp", in *October*, vol. 70. Cambridge: MIT Press, Outono 1994, pp. 126-146.
- Abstracção Hoje?* (cat.). Lisboa: SNBA, 1975.
- Achados Arqueológicos da Era da Relatividade (Época Atómica) Duma Região do Mundo* (cat.). Porto: Galeria Alvarez, 1972.
- ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.), *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT Press, 1999.
- *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- ALBERRO, Alexander; NORVELL, Patricia, (ed.), *Recording Conceptual Art*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- ALBERRO, Alexander, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Alberto Carneiro* (cat.). Lisboa: Galeria Quadrum, 1979.
- Alberto Carneiro. Exposição Antológica*. (cat.) Lisboa; Porto: CAM-FCG; Casa de Serralves, 1991.
- ALLEN, Gwen, *Artists' Magazines. An Alternative Space for Art*. Cambridge: MIT Press, 2011.
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Costa Pinheiro*. Lisboa: Caminho, 2005.
- Ana Vieira* (cat.). Lisboa: Galeria Judite Dacruz, 1974.
- Ângelo. 1993. Uma Antologia* (cat.). Porto: Fundação Serralves, 1994.
- Ângelo de Sousa. Encontros com as formas* (cat.). Porto: Cooperativa Árvore, 2014.
- Alternativa Zero. Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea* (cat.). Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1977.
- ALTSHUSLER, Bruce, *The Avant-Garde in Exhibition. New Art in the 20th Century*. Nova Iorque: Harry N. Abrams Publishers, 1994.
- (org.), *Biennials and Beyond - Exhibitions that made Art History. 1962-2002*. Nova Iorque: Phaidon, 2013.

ALVES, Isabel (org.), *Ernesto de Sousa. Oralidade, Futuro da Arte? e outros textos, 1953-87*. São Paulo: Escrituras, 2011.

ALVES, Margarida Brito, “A Revista Colóquio/Artes”, in Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha; Maia, Maria Helena (coord.), *Arte & Poder*. Lisboa: I.H.A., 2008, pp. 363-370.

——— *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade, Tridimensionalidade, Performatividade*. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

Anos 60. Anos de Ruptura. Uma Perspectiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta (cat.). Lisboa: Livros Horizonte, 1994.

Anos 70. Atravessar Fronteiras (cat.). Lisboa: F.C.G.-C.A.M., 2010.

ANZALONE, Luciana Brusa, “arte, design e artes gráficas”, in *Gráfica 70*, nº4, Jan.-Mar. 1974, pp. 3-8.

BLACKSELL, Ruth, “From Looking to Reading: Text-Based Conceptual Art and the Typographic Discourse”, in *DesignIssues*, vol. 29, nº 2. Cambridge: MIT Press, Primavera 2013, pp. 60-81.

BARTHES, Roland, “The Death of the Author”, in Bishop, Claire (ed.), *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006, pp. 41-45.

——— *O grau zero da escrita*. Lisboa: Edições 70, 2015.

BATTCKOCK, Gregory (ed.), *La Ideia como Arte. Documentos Sobre el Arte Conceptual*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

BAUDRILLARD, Jean, *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70.

BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 2012.

BIRD, Jon; **NEWMAN**, Michael (ed.), *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion Books, 1999.

BIRNBAUM, Daniel, “When Attitude Becomes Form. Daniel Birnbaum on Harald Szeemann”, in *Artforum*, vol. 43, nº 10. Nova Iorque: Verão 2005, p. 55.

BOCHNER, Mel, “Conversation Starter. Mel Bochner on the Republished Writings of Donald Judd”, in *Artforum*, vol. 43, nº 10. Nova York: Verão 2005, p. 67.

BRAZ, Ivo, *Pensar a Pintura. Helena Almeida (1947-1979)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

—— “Arte Não Erótica. Conjunturas estéticas e Regimes de Corporeidade na Arte Portuguesa (1887-1977)”, in Acciaiuoli, Margarida; Marques, Bruno, (coord.), *Arte & Erotismo*. Lisboa: Instituto de História de Arte, 2012, pp. 243-260.

BUCHLOH, Benjamin, “Theorizing the Avant-Garde”, in *Art in America*, vol. 72, nº 10. Nova York: Brand Art Publications, Novembro 1984, pp. 19-21.

—— “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, in *October*, vol. 55. Cambridge: MIT Press, Inverno 1990, pp. 105-143.

—— *Neo-Avantgarde and Culture Industry, Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge: MIT Press, 2000.

—— *Formalism and Historicity. Models and Methods in Twentieth-Century Art*. Cambridge: MIT Press, 2015.

BURGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Vega, 1993

BURNHAM, Jack, “Systems Aesthetics”, in *Artforum*, 7, nº1, Setembro 1968, pp. 30-35.

BURY, Stephen, *Artists’ Books. The Book as a Work of Art, 1963-1995*. Londres: Scolar Press, 1998.

BUSKIRK, Martha, “Thoroughly Modern Marcel”, in *October*, 70. Cambridge: MIT Press, Outono 1994, pp. 113-125.

BUTLER, Cornelia (ed.), *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard’s Numbers Shows 1969-74*. Londres: Afterall Books, 2012.

CALINESCU, Matei, *Five Faces os Modernity, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press, 1987.

CAMNITZER, Luis; **FAVER**, Jane; e **WEISS**, Rachel (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin 1950s-1980s*. Nova Iorque: Queens Museum of Art, 1999.

CARLOS, Isabel, *Helena Almeida*. Lisboa: Caminho, 2005.

—— *Alberto Carneiro. A escultura é um pensamento*. Lisboa: Caminho, 2007.

CASTRO, Laura, *Armando Alves*. Lisboa: Caminho, 2006.

CELANT, Germano, (ed.), *Art Povera. Conceptual, Actual or Impossible Art?*. Londres: Studio Vista, 1969.

Circa 1968 (cat.). Porto: Fundação Serralves, 1999.

Conceptual Art in the Netherlands and Belgium. 1965-1975. Artists, collectors, galleries, documents, exhibitions, events. (cat.) Amesterdão: Stedelrjk Museum Amsterdam, 2002.

Costa Pinheiro. Navegadores (cat.). Porto: Galeria Fernando Santos, 2001.

COSTELLO, Diarmuid; **IVERSEN**, Margaret, “Introduction: Photography between Art History and Philosophy”, in *Critical Inquiry* 38, Verão 2012, pp. 679-693.

CORRIS, Michael, “Ad Reinhardt. The Invisible College of Conceptual Art?”, in *Flash Art*, vol. XXVII, nº 178, Outubro 1994, pp. 48-19.

COUCEIRO, Gonçalo, *Artes e Revolução 1974-1979*. Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

COUTINHO, Liliana, *Ana Vieira*. Lisboa, Caminho, 2007.

DEBORD, Guy, *A Sociedade do Espectáculo*. Lisboa: Antígona, 2012.

DERIEIUX, Florence (ed.), *Harald Szeemann. Individual Methodology*. Zurique: JRP/Ringer, 2007.

DERRIDA, Jack, “The Law of Genre”, in *Critical Inquiry*, vol. 7, nº 1, Outono 1980, pp. 55-81.

DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions. Art and Spatial Politics*. Cambridge: MIT Press, 1996.

DICKIE, George, “What is anti-art?”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 33, nº 4. Londres: The American Society of Aesthetics, Verão 1975, pp. 419-421.

(A) Doce e Árida Incisão. A Gravura em Contexto (1953-2004). (cat.) Vila Franca de Xira: Museo do Neo-Realismo, 2013.

DUARTE, Miguel Mesquita; **MARQUES**, Bruno, “Quando a Imagem Erótica nos Aborrece: Corpo, Sexo e Desejo no Cinema Experimental de Andy Warhol e Julião Sarmiento”. <http://www.academia.edu/8392544/Miguel_Duarte_e_Bruno_Marques_Quando_a_Imagem_Er%C3%B3tica_nos_Aborrece_Corpo_Sexo_e_Desejo_no_Cinema_Experimental_de_Andy_Warhol_e_Juli%C3%A3o_Sarmiento>, acedido a 11/10/2017.

DUBOIS, Philippe, *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. São Paulo: Papirus Editora, 1993.

—— “Trace-Image to Fiction-Image: The Unfolding of Theories of Photography from the ‘80s to the Present”, in *October*, nº 158. Cambridge: MIT Press, Outono 2016, pp. 155–166.

DUVE, Thierry de, *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

ECO, Umberto, *Obra Aberta*. Lisboa: Difel, 2009.

ELKINS, James, “From Original to Copy and Back Again”, in *The British Journal of Aesthetics*, vol. 33, nº 2. Londres: Oxford University Press, Abril 1993, pp. 113-120.

Entrada Azul. Antologia de Helena Almeida (cat.). Madrid: Casa de America, 1998.

Ernesto de Sousa. Itinerários (cat.). Porto: Casa de Serralves/ Secretaria de Estado e da Cultura, 1987.

ESQUÍVEL, Patrícia, “Anos 60, Anos de Viragem. O Novo Poder da Crítica”. in Acciaiuoli, Margarida; Leal, Joana Cunha; Maia, Maria Helena (coord.), *Arte & Poder*. Lisboa: I.H.A., 2008, pp. 333-344.

—— “Mulheres Artistas na Idade da Razão. Arte e Crítica na Década de 1960 em Portugal”, in *ex aequo*, nº 21, 2010, pp. 143-160. <<http://www.scielo.mec.pt/pdf/aeq/n21/n21a11.pdf>>, Acedido a 28/01/2017.

Exaltação da Sombra. Lourdes Castro (cat.). Lisboa: Galeria São Roque, 2013.

EXPO AICA-SNBA 1972 (cat.). Lisboa: Sociedade Nacional de Belas Artes, 1972.

EXPO AICA-SNBA 74 (cat.). Lisboa: SNBA, 1974.

FARIA, Nuno, “Helena Almeida. Ouve-me”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out. /Nov. 2000, pp. 19-23.

—— (coord.), *Fernando Calhau. Convocação. Leituras*. Lisboa: FCG, 2007.

FOGLE, Douglas (ed.), *The Last Picture Show: Artists Using Photography. 1960-1982*. Minneapolis: Walter Art Center Minneapolis, 2004.

FOSTER, Hal (ed.), *Discussions in Contemporary Art*. Seattle: Bay Press, 1987.

—— “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”, in *October*, vol. 70. Cambridge: MIT Press, Outono 1994, pp. 5-32.

—— *The Return of the Real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal; **KRAUSS**, Rosalind; **BOIS**, Yve-Alain; **BUCHLOH**, Benjamin H.D.; **JOSELIT**, David, *Art Since 1900. Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres: Thames&Hudson, 2012.

- (A) *Fotografia como Arte- A Arte como Fotografia***. (cat.) Lisboa: FCG, 1979.
- (O) *Fotógrafo Acidental. Serialismo e Experimentação em Portugal. 1968-1980***. (cat.). Lisboa: Culturgest, 2017.
- FRANÇA**, José-Augusto, “O Objecto Operatório”, in *Colóquio / Artes*, Lisboa, nº 2 - Abr. 1971, p. 10-18.
- Ghosts. *Julião Sarmento*** (cat.). Coimbra: Centro de Artes Visuais, 2004.
- GOLDBERG**, RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2011.
- GOMES**, João Rafael Ferreira, *Inéditos de Ernesto de Sousa sobre Arte e Estética* (tese policopiada). Lisboa: FSCH, 2009.
- GONÇALVES**, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal - 1940-1980*. Lisboa: Instituto da Cultura, 1984.
- GREEN**, Charles; **GARDNER**, Anthony, *Biennials, Triennials, and documenta. The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2016.
- GREENBERG**, Clement, *Art and Culture*. Boston: Bacon Press, 1989.
- *Homemade Esthetics*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1999.
- GROYS**, Borís; **JUNCO**, Manuel Fontán del; **HOLLEIN**, Max (ed.), *Total Enlightenment Conceptual Art in Moscow 1960-1990*. Madrid: Fundación Juan March, 2008.
- GROYS**, Boris, “Introduction - Global Conceptualism Revisited”, in *e-flux journal*, #29, novembro 2011, pp. 1-11. <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_265.pdf> Acedido a 05/03/2017.
- GUASCH**, Anna Maria, *El arte del siglo XX em sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- HABERMAS**, Jürgen, “Modernity versus Postmodernity”, in *New German Critique*, nº 22. Inverno 1981, pp. 3-14.
- HARRISON**, Charles; **WOOD**, Paul (ed.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1999.
- HATHERLY**, Ana, “Ernesto de Sousa ou a Difícil Responsabilidade da Desordem”, in *Margens e Confluências*, nº5. Guimarães: ESAP, Dez. 2002, pp. 38-45.

Helena Almeida. *Inside Me* (cat.). Cambridge: Kettle's Yard – University of Cambridge, 2009.

Helena Almeida. *A minha obra é o meu corpo* (cat.). Porto: Fundação Serralves, 2015.

HERWITZ, Daniel, *Making Theory, Constructing Art. On the Authority of the Avant-Garde*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

HUYSEN, Andreas, “Mapping the Postmodern”, in *New German Critique*, nº 33. Outono 1984, pp. 5-52.

IVERSON, Margaret (ed.), *Chance*. Cambridge: MIT Press, 2010.

JAMESON, Fredrick, “Periodizing the 60s”, in *Social Text*, nº 9/10. Duke University Press, Primavera-Verão 1984, pp. 178-209.

João Dixo (cat.). Porto: Galeria Alvarez, 1972 (?).

João Dixo (cat.). Lisboa: Galeria S. Mamede, 1973.

João Vieira. *Corpos de Letras* (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Edições ASA, 2002.

João Vieira. *Não-Pintura* (cat.) Almada: Casa da Cerca-Centro de Arte Contemporânea, 2008.

JOHNSTON, Jill, “Flux Acts”, in *Art in America*, vol. 82, nº6. Nova Iorque: Junho 1994, pp. 70-74.

JURGENS, Sandra Vieira, *Instalações Provisórias. Independência, autonomia, alternativa e informalidade. Artistas e Exposições em Portugal no século XX*. Lisboa: Documenta, 2016.

KOSUTH, Joseph, *Art After Philosophy and After. Collected Writings, 1966-1990*. Cambridge: MIT Press, 1991.

KOTZ, Liz, *Words to Be Looked At. Language in 1960s Art*. Cambridge: MIT Press, 2007.

KRAUSS, Rosalind, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, in *October*, Vol.3. Cambridge: MIT Press, Primavera 1977, pp. 68-81.

—— “Grids”, in *October*, vol. 9. Cambridge: MIT Press, Verão 1979, pp. 50-64.

—— *The Originality os the Avant-Garde nas Other Modernist Myths*. Cambridge: MIT Press, 1986.

—— *A Voyage on The North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Londres: Thames & Hudson, 1999.

——— *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2013.

——— *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2014.

La Fotografía como Medium (cat.). Granada: Universidad de Granada, 1985.

LEAL, Joana Cunha, “Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso”, in *Arbor. Revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Vol. 190, nº 766. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014, p. a-113.

——— “Modernismos do Sul: História e Diálogos Artísticos Transnacionais”, in Neves, José (org.), *Quem faz a História. Ensaio sobre o Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Tinta da China, 2016, pp. 80-95.

LEAL, Miguel Teixeira da Silva, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa entre 1968 e 1977*. (tese policopiada). Porto: Faculdade de Letras, 1999.

LILLEMOSÉ, Jacob, “Conceptual Transformations of Art: From Dematerialization of the Object to Immateriality in Networks”. <<http://heavysideindustries.com/wp-content/uploads/2011/01/Lillemose.pdf>>, acessado a 10/06/2017, pp. 117-139.

LIMA, Teresa, “Erotismo e Quotidiano. A Experiência Interior como Transgressão nos Lençóis Bordados de Lourdes Castro”, in Acciaiuoli, Margarida; Marques, Bruno, (coord.), *Arte & Erotismo*. Lisboa: Instituto de História de Arte, 2012, pp. 193-198.

LIPPARD, Lucy R., *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1997.

LOOCK, Ulrich (ed.), *A Obra de Arte sob Fogo. Inovações Artísticas 1965-1975*. Porto: Fundação Serralves/ Jornal Público, 2004.

LOURENÇO, Eduardo, “Objecto sem Pintura e Pintura como Objecto”, in *Colóquio / Artes*, Lisboa, nº 2 - Abr. 1971, p. 5-9.

Lourdes Castro. “*Além da Sombra*” (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1992.

Lourdes Castro (cat.). Lisboa: CAMB, 2009.

Lourdes Castro/ Manuel Zimbro. *À Luz da Sombra* (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Assírio & Alvim, 2010.

Lourdes de Castro. *Todos os Livros* (cat.). Lisboa: Documenta, 2015.

- MACEDO**, Rita; **OLIVEIRA**, Cristina; **CORREIA**, Nuno; **NOGUEIRA**, Ricardo, “A Documentação de Arte Efêmera como Forma de Preservação: O Caso de *Árvore Jogo/Lúdico em 7 Imagens Espelhadas* de Alberto Carneiro”, in *Revista de História da Arte*, nº 8. Lisboa: Instituto História da Arte, 2011, pp. 217-233.
- MAH**, Sérgio, “Entre Imagens”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./Nov. 2000, pp. 8-9.
- “Helena Almeida. Manual de Pintura e Fotografia”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./Nov. 2000, pp. 44-48.
- MARCELINO**, Hernâni, “Alegria Muscular”, in *Pangloss*, nº 2, Abril 2003, pp. 15-17.
- MARCUSE**, Herbert, *A Dimensão Estética*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- MARQUES**, Bruno, *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. (tese policopiada) Lisboa: FCSH-UNL, 2010.
- MCEVILLEY**, Thomas, *The Triumph of Anti-Art*. Nova Iorque: DOCUMENTEXT, 2005.
- MELO**, Alexandre, *Alberto Carneiro*. Lisboa: Assírio&Alvim, 2003.
- *Julião Sarmiento. Encenações do desejo*. Lisboa: Caminho, 2005.
- MESQUITA**, Mário, *Eduardo Lourenço. Cultura e Política na Época Marcelista*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
- METELO**, Verónica Gullander, *Focos de Intensidade / Linhas de Abertura. A Ativação do Mecanismo Performance: 1961-1979*. (tese policopiada). Lisboa: FCSH - UNL, 2007.
- MITTER**, Partha, “Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde Art from the Periphery”, in *The Art Bulletin*, vol. 90, nº 4. College Art Association, Dezembro 2008, pp. 531-548.
- MORGAN**, Robert C., *Art into Ideas. Essays on Conceptual Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- (ed.), *Clement Greenberg. Late Writings*. Londres: University of Minnesota Press, 2003.
- MORRIS**, Catherine; **BONIN**, Vicent (ed.) *Materializing Six Years. Lucy R. Lippard and the Emergence of Conceptual Art*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- MULLER**, Hans-Joachim, *Harald Szeemann. Exhibition Maker*. Ostfildern: HatjeCantz, 2006.

- NERI**, Louise (ed.), *Julião Sarmiento*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2003.
- NICOLAU**, Ricardo, “Uma Ontológica?”, in *Pangloss*, nº 1, Fevereiro 2003, pp. 7-9.
- NUNES**, Margarida, “Arte comprometida: uma reavaliação”, in *Biblos*, nº XI, 2013, pp. 335-340.
- Objecto** (cat.). Lisboa: Galeria Quadrante, 1968.
- O’ DOHERTY**, Brian, *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- OLIVEIRA**, Filipa, “A Sombra como Origem”, in *L+arte*, nº 70. Lisboa: Abril 2010, pp. 32-37.
- OLIVEIRA**, José António Gomes de, *A Fotografia e o Fotográfico em Ernesto de Sousa*. (tese policopiada) Lisboa: FCSH-UNL, 2008.
- O’ NEILL**, Paul (ed.), *Curating Subjects*. Londres: Open Editions, 2011.
- *The Culture of Curating and the Curating of Culture(s)*. Cambridge: MIT Press, 2012.
- OSBORNE**, Peter, “Modernisms and Mediations”, in Jansen, Julia; O’ Connor, Tony (ed.), *Rediscovering Aesthetics*. California: Stanford University Press, 2009, pp. 163-177.
- “The postconceptual condition. Or, the cultural logic of high capitalism today”, in *Radical Philosophy*, nº 184. Março/Abril 2014, pp. 19-27.
- OSBORNE**, Peter, *Conceptual Art*. Londres: Phaidon, 2005.
- “Arte contemporânea é arte pós-conceitual”, in *Revista Poiésis*, nº 27. Julho 2016, pp. 39-54. <<http://www.poesis.uff.br/p27/p27-6-dossie-2-peter-osborne.pdf>>, Acedido a 19/03/2017.
- “The Kabakov Effect: ‘Moscow Conceptualism’ in the History of Contemporary Art”, in *Afterall*, nº 42. Londres: Outono-Inverno 2016, pp. 111-117.
- Os Quatro Vintes** (cat.). Porto: Galeria Zen, 1971.
- “Os Quatro Vintes”. Ângelo de Sousa-Armando Alves-Jorge Pinheiro-José Rodrigues** (cat.). Porto: Casa do Infante, 1985.
- OWENS**, Craig, “Earthwords”, in *October*, vol. 10. Cambridge: MIT Press, Outono 1979, pp. 120-130.

—— *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PARMESANI, Loredana, *Art of the Twentieth Century*. Milão: Skira, 1998.

PELAYO, Maria Raquel, *Artes Plásticas e Vanguarda. Portugal 1968-1974* (tese policopiada). Porto: Faculdade de Letras, 1999.

PERNES, Fernando, “Costa Pinheiro”, in *Pintura&Não*, nº2, Junho 1969, p. 143.

—— “Carta de Lisboa e do Porto”, in *Colóquio/Artes*, nº 11, 2ª série, Fevereiro de 1973. Lisboa: FCG, p. 65.

—— *Dizer a Imagem. Antologia de Textos Críticos*. Porto: Fundação Serralves, 2015.

PINHEIRO, Costa, “Medimagnativ N°6”, in *Colóquio/Artes*, nº 10. Lisboa: FCG, Dez. 1972, p. 12.

—— *Imaginação & Ironia*. Lisboa: Documenta, 2015.

PINTO, Paula (ed.), *Ernesto de Sousa: O Teu Corpo É O Meu Corpo*. Porto: CEMES, 2014.

PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987.

Porto 60/70. Os Artistas e a Cidade (cat.). Porto: Fundação Serralves/ Edições ASA, 2001.

Potlatch ou a morte do artista (cat.). Lisboa: Galeria Quadrum, 1979.

RAMOS, Filipa; **CONTADOR**, António, “Revisiting Ernesto de Sousa in Kassel”, in http://files.cargocollective.com/466082/revisiting_ernesto_eng_reduced.pdf, consultado a 10/07/2017, pp. 369-392.

RANCIÈRE, Jacques, *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RATTEMYER, Christian (ed.), *Exhibiting the New Art. ‘Op Losse Schroeven’ and ‘When Attitudes Become Form’*. Londres: Afterall, 2010.

RICHARD, Sophie, *Unconcealed. The International Network of Conceptual Artists 1967-77. Dealers, Exhibitions and Public Collections*. Londres: Ridinghouse, 2010.

ROBERT, John (ed.), *The Impossible Document: Photography and Conceptual Art in Britain. 1966-1976*. Londres: Camerawords, 1997.

RORIMER, Anne, *New Art in the 60s and 70s. Redefining Reality*. Londres: Thames & Hudson, 2001.

ROSAS, Patrícia, “O Entendimento do Espaço em Ângelo de Sousa. A *Dança-Minimalista* e a Experiência do Observador-Experimentador”, in *Revista de História da Arte*, nº 10. Lisboa: Instituto História da Arte, 2012, pp. 161-175.

ROSENDO, Catarina, *Alberto Carneiro. Os primeiros anos (1963-1975)*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.

——— “Ogiva Galeria de Arte, 1970-1974”, in *L+Arte*, nº 64, Out. 2009, pp. 58-62.

——— *Escritos de Artista em Portugal. história de um esquecimento*. Lisboa: Documenta, 2016.

ROSENFELD, Alla (ed.), *Moscow Conceptualism in Context*. Londres: Prestel, 2011.

SALVO, Donna di (ed.), *Open Systems. Rethinking Art c. 1970*. (cat.). Londres: Tate Publishing, 2005.

SANDLER, Irving, *Art of the PostModern Era. From the late 1960s to the Early 1990s*. Nova Iorque: Icon Editions, 1996.

SANTOS, David, *Marcel Duchamp e o readymade. une sorte de rendez-vous*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

SANTOS, Mariano Pinto dos, “O legado de José-Augusto França na escrita da História da Arte Em Portugal: caracterização crítica do cânone e de exemplos da sua persistência”, in *Práticas da História. Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, nº 1, 2005, pp. 61-88.

——— *Vanguardas & Outras Loas. Percurso teórico de Ernesto de Sousa*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

——— “«Estou Atrasado! Estou Atrasado!» Sobre o atraso da arte portuguesa diagnosticado pelo historiografia.”, in Barata, André; Pereira, António Santos; Cavalheiro, José Ricardo (org.), *Representações da Portugalidade*. Lisboa: Caminho, 2011, pp. 231-242.

——— “Rosalind Krauss, Walter Benjamin e o Paradigma da Cópia”, in *Revista de História da Arte*, nº 10. Lisboa: FCSH-UNL, 2012, pp. 189-209.

SARAIVA, Tânia, “Se não é arte, o que é? Colaborações artísticas entre Ernesto de Sousa e Wolf Vostell”, in *Margens e Confluências*, nº 10. Guimarães: ESAP, Dez. 2005, pp. 37-47.

—— “Potlatch ou a morte do artista: um acto fotográfico de Leonel Moura”, in *Biblos*, nº XI. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013, pp. 495-509.

SARDO, Delfim (coord.), *Julião Sarmiento. Catálogo Razonado, Catalogue Raisonné, Edições Numeradas, Ediciones Numeradas, Numbered Editions. 1972-2006*. Extremadura: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007.

—— *A Visão em Apneia. Escritos sobre Artistas*. Lisboa: Athena, 2011.

SARMENTO, Julião (org.), *João Vieira. 25 de Trabalho. 1959-1984*. Lisboa: &ETC, 1985.

—— *O Artista Como Ele É*. Lisboa: Documenta, 2016.

SASSO, Davide Dal, “Exploring Conceptual Art”, in *Philosophical Readings*, vol. VI, nº 1, Verão 2014, pp. 101-114.

(*The*) *Serial Attitude* (cat.). Nova Iorque: Eykyn Maclean, 2016.

SHANKEN, Edward A., “Art in the Information Age: Technology and Conceptual Art”, in *Leonardo*, vol. 35, nº4, pp. 433-438.

SMITH, Roberta, “Arte Conceitual”, in Stangos, Nikos (ed.), *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, pp. 223-235.

SMITH, Terry, “One and Three Ideas: Conceptualism Before, During and After Conceptual Art”, in *e-flux journal* #29, novembro 2011, pp. 1-17. <http://worker01.e-flux.com/pdf/article_267.pdf> Acedido a 12/04/2017.

SOUSA, Carlos Mendes de; **RIBEIRO**, Eunice (org.), *Antologia da Poesia Experimental Portuguesa. Anos 60-Anos 80*. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

SOUSA, Ernesto de, “Almada. Um Nome de Guerra”, in *Pintura & Não*, nº 3, Agosto de 1969, pp. 191-192.

—— *Ser Moderno... Em Portugal*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

SOUSA, Rocha de, “Linguagem Despoletada”, in *Revista de Artes Plásticas*, nº 6, Jan. 1975, p. 26.

SUTHERLAND, Zoe, “The World as Gallery. Conceptualism and Global Neo-Avant-Garde”, in *New Left Review*, nº 98, Março-Abril 2016, pp. 81-111.

TEIXEIRA, Mariana Ferreira Roquette, “Avô - Um Pioneiro Como Nós”. *A Redefinição do Papel de “Ausstellungsmacher” por Harald Szeemann*. (tese policopiada). Lisboa: FCSH-UNL, 2011.

- (O) Teu Corpo É O Meu Corpo** (cat.). Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2015.
- TRACHTENBERG**, Alan (org.), *Ensaio sobre Fotografia, de Niépce a Krauss*. Lisboa: Orfeu Negro, 2013.
- TOMÉ**, Joana, “O Simulacro em Ana Vieira. - Uma leitura deleuziana”, in *Estúdio*, Vol. 3, nº 5, Verão 2012, pp. 247-251.
- VIDAL**, Carlos “A Utopia Activa. Entrevista com Leonel Moura”, in *Artes & Leilões*, nº 17, Dez. 1992, pp. 23-26.
- VIEIRA**, Ana, “Hans Ulrich Entrevista Ana Vieira”, 13 Nov. 2011, <http://anavieira.com/documents/anavieira_entrevista_hans-ulrich-obrist_PT.pdf>, consultado a 1/06/2017.
- VILHENA**, Joana da Cunha e Costa Consiglieri de, *A Arte e a Natureza Nas Práticas Ambientais Conceptuais. Subsídios para o estudo de alguns artistas portugueses da segunda metade do século XX, congéneres à Land Art, Arte Povera e Arte na Natureza*. (tese policopiada). Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2001.
- WAGNER**, Anne M., “Performance, Video, and the Rhetoric of Presence”, in *October*, 91. Cambridge: MIT Press, Inverno 2000, pp. 59-80.
- WANDSCHNEIDER**, Miguel; **FREITAS**, Maria Helena (coord.), *Ernesto de Sousa. Revolution My Body* (cat.). Lisboa: FCG-CAM, 1988.
- WANDSCHNEIDER**, Miguel, “Ernesto de Sousa. Revolution My Body nº1”, in *Arte Ibérica*, nº 40, Out./Nov. 2000, p. 19.
- WARD**, Frazer, “The Haunted Museum: Institutional Critique and Publicity”, in *October*, 73. Cambridge: MIT Press, Verão 1995, pp. 71-89.
- “Some Relations Between Conceptual and Performance Art”, in *Art Journal*, vol. 56, nº4. Nova Iorque: College Art Association, Inverno 1997, pp. 36-40.
- WARK**, Jayne, “Conceptual Art and Feminism: Martha Rosler, Adrian Piper, Eleanor Antin, and Martha Wilson”, in *Woman’s Art Journal*, Vol. 22, nº 1, Primavera-Verão 2001, pp. 44-50.
- WEISS**, Jeffrey, “Language in the Vicinity of Art. Artists’ Writings, 1960-1975”, in *Artforum*, vol. 43, nº 10. Nova York: Verão 2005, pp. 212-17.
- WITKOUSKY**, Matthew S. (ed.), *Light Years. Conceptual Art and the Photograph*. Londres: Yale University Press, 2011.

WOOD, Paul (ed.), *The Challenge of the Avant-Garde*. Londres: Yale University Press, 1999.

Work in Progress. Fernando Calhau (cat.). Lisboa: CAM-FCG, 2001.